

الأدب الجاهلي

قضايا، وفنون، ونصوص

تأليف الأستاذ الدكتور
صني عبد الحاميد يوسف

المختبر
للنشر والتوزيع

الأدب الجاهلي
قصايا، وفنون، ونصوص

الأدب الجليلي

قضايا ، وفنون ، ونصوص

تأليف الأستاذ الدكتور
صني عبد الجليل يوسف

المختار
مؤسسة
للنشر والتوزيع

مؤسسة المختار

للنشر والتوزيع - القاهرة

٦٥ شارع الترمه - مصر الجديدة

تليفون وفاكس : ٢٩٠١٥٨٣

الطبعة الأولى

٢٤٢١ هـ - ٢٠٠١ م

جميع الحقوق محفوظة

رقم الإيداع : ٢٩١٠ لسنة ٢٠٠١

الترقيم الدولي : 977-5283-59-0

تقديم

يمثل عصر ما قبل الإسلام مرحلة مهمة في الأدب العربي ، وكان أكثر ما عرفناه عن هذا العصر - مصدره الشعر الجاهلي ، وما ورد فيه من حديث عن الحياة الجاهلية ، وعن الحروب ، والأحلاف ، وأعلام الجاهلية من السادة ، والحكماء ، والشعراء ، وعن الكهنة ، والمعتقدات .

هذا بالإضافة إلى ما ورد في القرآن الكريم من إشارة إلى معتقداتهم ، وأغلبهم المزعومة ، وإنكارهم للبعث .

وإذا كنا نستطيع أن نتعرف على بعض ملامح المجتمع من خلال الشعر - فإن ما يقدمه الشاعر هو صياغة لرؤية متميزة لها خصوصيتها ، وتفردا واختلافها عن الحياة ، وهو تشكيل لتجربة خاصة - حتى في حديثه عن الجماعة ، فليست الحياة الجاهلية مطابقة تماماً لما ورد في الشعر ، وليست مختلفة اختلافاً حاسماً ، وعلى الدارس أن يتنبه إلى ذلك . ولهذا فإننا في دراستنا الأدبية نتناول المجتمع في الشعر وليس في الواقع ، ولهذا الأساس أهمية كبيرة ، فليس المجتمع الذي تحدث عنه الشعراء ووصفوه ، وتحادلوهم معه ، وانضوا فيه ، واغتربوا عنه ، ومردوا عليه - مطابقاً للمجتمع الجاهلي ؛ بل دليل أن من الشعراء الفرسان والحكماء ، من سلك في شعره مسلكاً يبين غيره ، ولو كان الشعر مرآة تعكس الحياة كما هي لكان الأمر مختلفاً ، إنما تشكيل وتصوير يتصل بالوجدان والانفعال والنفس والعقل ، والرؤية المتميزة للشاعر .

والإشكال أننا أخذنا معارفنا عن العصر الجاهلي من الشعر ، ثم بدأنا نقيس الشعر بمقاييس العصر الذي عرفناه من خلال الشعر .

ولا ينكر دارس - ما في الشعر من مبالغة ، وبخاصة الفخر والهجاء والمدح ، كما لا ننكر أن في الشعر المتصل بالعتاب والاغتراب والتمرد قسطاً من الصدق ، أما الشعر

المتصل بالمرأة - فلا نبالغ إذا قلنا : إن المرأة في الشعر امرأة نموذجية ، صورها الشعراء من خلال تصور خاص ، ومعايير جمالية قد يكون للجماعة دور فيها ، لكن أكثرها من إبداعهم ، فعين الشاعر تنح في المقام الأول إلى عالم الشعر ، والمعجم الشعري ينتمي إلى عالم الشعر ، وإلى عالم الشعراء ، مثلما ينتمي إلى عالم الواقع .

وقد كان الشاعر معنياً باللغة أكثر من الكاهن ، والزعيم ، والتاجر ، والراعي والمحارب ، وربة البيت . ولا نبالغ إذا قلنا : إن اللغة العربية بصيغها وتراكيبها ومشتقاتها ، ودلالة ألفاظها - قد نمت وازدهرت في حضن الشعر .

ولا شك أنه من المفيد أن نشير إلى الملامح العامة للعصر الجاهلي ، ذلك العصر الذي نجد رُوحَهُ في الشعر ، ونجد شيئاً من انعكاساته فيه ، وصورةً للجدل القائم بين الشاعر ومفردات ذلك العصر .

فمن الناحية الدينية - نجد أن العرب كانوا وثنيين ، فقد عبدوا الشمس والقمر وأشار القرآن الكريم إلى ذلك فقال تعالى :

[ومن آياتِهِ الليلُ والنهارُ والشمسُ والقمرُ لا تسجدوا للشمس ولا للقمر واسجدوا لله الذي خلقهن] " فصلت : ٣٧ " .

وعبدوا الزهرة ، وأطلقوا اسم اللات على الشمس ، وصنعوا لها صنماً ، وأطلقوا على القمر ودّاً ، وعلى الزهرة العزى . وكانت العزى لغطفان ، ومثلوها بشجرة وقد قطعها خالد ابن الوليد بعد ظهور الإسلام .

وأشار القرآن إلى بعض من أصنامهم في قوله تعالى :

[أفرأيتم اللات والعزى ومناة الثالثة الأخرى] " النجم : ١٩ "

وذلك قوله تعالى : [وَقَالُوا لَا تَذَرُنَّ آلِهَتَكُمْ وَلَا تَذَرُنَّ وَدًّا وَلَا سُوَاعًا وَلَا يَغُوثَ
ويعوقَ وَتُسْرًا] "توح: ٢٣" .^(١)

وسوف نرى في دراستنا أن الشاعر الجاهلي هذه المعبودات - رمزاً ؛ حيث شبه
الممدوح والمرأة بها أو ببعضها .

ونلاحظ أن الشعر الجاهلي لم يُعَنَ بالحديث عن هذه الآلهة ، ولا بالحديث عن
الأصنام ، وإنما نجد حديثاً طويلاً عن الدَّهر بوصفه فاعلاً ومُحَدِّثاً لكل ما يرويه من
أحداث تتصل بالفناء والموت ، وبالتغير الذي يدخل في بنية الوجود . هذا فضلاً عن ما
قدّمه الشعراء الحنفاء الذين عبدوا الله على مِلَّةِ إبراهيم عليه السلام .

وسوف نتحدث عن معتقدات الجاهليين في مواضع من هذا الكتاب - وبخاصة
في حديثنا عن الممدوح والمرأة والطبيعة ، والزمان .

أما من ناحية طبيعة الجزيرة العربية فقد أشرنا إليها في دراستنا في موضوع الشعر
والطبيعة ، كما أشرنا إليها في مواضع أُخَر .

ونشير هنا إلى أن عصب الحياة عندهم هو الرعي الذي يشمل رعي الإبل ،
والأغنام والماعز ، كما كانوا يعنون بتربية الخيول .

هذا فضلاً عن قيام الزراعة في مواضع شتى من الجزيرة ، وكانت قوافل التجارة
تربط بين مناطق الجزيرة ، وبينها وبين الشام .

وسوف نرى في دراستنا لموضوع الحرب صورة للحروب بين القبائل ، وصورة
لدعوة السلام الذي قادها بعض حكمائهم ، وما ترتب عليها من صلح وأحلاف .

(١) انظر تاريخ العرب قبل الإسلام ، جواد علي ج ٥ ، ٦ .

ولا شك أن العرب اتصلوا بالفرس ، وكانت القبائل العربية تعيش في العراق وجزءاً من فارس ، كما اتصلوا بالشام ، وكانت هناك قبائل عربية في الشام ، وكان الغساسنة يعيشون في سورية ، وكان بعض القبائل العربية يدين النصرانية ، كما أن هناك تجمعات يهودية كانت تعيش بالجزيرة ، وكان أهمها اليهود الذين كانوا يقطنون بالمدينة المنورة .

وكانت هذه العلاقات تتيح تأثراً وتأثيراً سواءً في الثقافة أو الشعر خاصة . وكان المجتمع الجاهلي مجتمعاً قلياً ، وكانت كل قبيلة تمثل وحدة اجتماعية لها أعرافها وتقاليدها ، واقتصادها ، وجيشها ، وشعراؤها .

ويقوم على خدمة السادة - العبيد المجلوبون من الحبشة ومن غيرها . وكانت القبيلة الواحدة ذات تفاوت في الدرجات من حيث الغنى والفقير ، والزراعة ، والغروسية ، والكهانة .

وكان هناك الموالى الذين اعتنقهم السادة ، وأبناء الأمراء ، وهناك المخلوعون من أبناء القبيلة ، وقد أوجد ذلك ما يسمى بظاهرة الصعاليك ، وهي ظاهرة مهمة بالنسبة لدارس الأدب ، لوجود تراث شعري جيد يتصل بشعراء محيدين انتسبوا للصعاليك .

وقد عكس الأدب الجاهلي بعمامة - والشعر الجاهلي بخاصة - جدلاً بين الإنسان ووجوده الذي يتمثل في المجتمع ، وفي الزمان ، والمكان ، كما عكس جدلاً بينه وبين ذاته في تأملها لهذا الوجود ، وفي قبولها ورفضها ، واستسلامها وممرداها ، وفي انطوائها واغترافها .

وكان الشعر الجاهلي صورة من صور وعي هذا المجتمع بنفسه وبالحياة والكون . فالجتماع قد أودع الفنان كل ثقته والفنان نفسه مقابل هذا - قد استقر في نفسه الشعور بضرورة الإخلاص للمجتمع ، ولقد بلغت ثقة المجتمع بالفنان إلى حد أنه كان ينظر إليه ،

على أنه نبي قومه ، وهو وصف يؤكد حيوية العلاقة بين الفنان والمجتمع وخطورتها^(١)

ومعنى هذا أن الشاعر كان عنصراً فعالاً في البنية الثقافية العليا للمجتمع الجاهلي ، وكان أشد حرصاً على بقاء المجتمع وارتقائه ، لأن عمله في اتصاله بالإبداع يستوجب نوعاً من الاستمرار - للمجتمع الذي يحفظ له شعره ويمه ويتناقله من جيل إلى جيل ، ولهذا وجد الأديب نفسه ملتزماً بقضايا الوجود والمجتمع .

ومثل دراستنا للأدب الجاهلي قراءة للثابت الحضاري ، ومحاولة للتعرف على جذور حضارتنا التي قومها الاسلام ، وأمدتها بالرؤية الصحيحة ، واليفسّر الصحيح للعلاقة بين الانسان وذاته ، وبين الانسان ومجتمعه ، وبينه وبين الزمان والمكان

وقد كان احفاء العرب بالشعر والشعراء كبيراً ، وشواهد ذلك كثيرة ، حتى إن القبائل كان يهني بعضها بعضاً حين ينمي إلى عملها نبوغ شاعر لهما . وكان بعض الشعراء يسمون بالنواغي دليلاً على تميز الشاعر وعلو مكانته في قول الشعر

وقد جاء في كتاب "العمدة لابن رشيّق أن عمر بن الخطاب - رضی اللہ عنہ - قال : الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أعلم منه " .

وقال علي بن أبي طالب - رضی اللہ عنہ - : " الشعر ميزان القول " . وروى ابن عائشة أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال : " الشعر كلام من كلام العرب ، جعل تتكلم به في بواديها ، وتسل به الضغائن من بينها " .

وكتب عمر بن الخطاب - رضی اللہ عنہ - إلى أبي موسى الأشعري : مَرَّ مَنْ قَبْلَكَ بتعلم الشعر ، فإنه يدل على معالي الأخلاق ، وصواب الرأي ، ومعرفة الأنساب^(٢) .

(١) الشعر العربي ، د . عز الدين إسماعيل ص ٣٨٠ .

ويقول أبو تمام .^(٢)

وَلَوْلَا خِلَالُ سَهْمِ الشَّعْرِ مَا دَرَيْتُ
بِقَاةِ الْعُلَا مِنْ أَيْنَ تُؤْتِي الْمَكَارِمُ

فدور الشعر في توجيه المجتمع ونقله ، وفي إمتاعه وإفادته — دور عظيم الأهمية بعيد الأثر .

إن الشاعر يقدم لنا تجارب حية ناهضة تحمل لنا حدثاً أو واقعة ، أو تتحدث عن فرد أو جماعة ، وهي في نفس الوقت تحمل لنا قضية من قضايا الإنسان .

ومن الممكن أن نتعرف على رؤية الشاعر ، ورؤية عصره من خلال ذلك التشكيل الشعري ، وأن نتعرف على ملامح الإنسان ، ومواقفه التي صاحبت تلك الرؤية .
والشاعر يتعرف على نفسه وعالمه من خلال عملية الإبداع الفني ؛ فالشاعر مبدع ومصور ، يرسم بالكلمات ، ويعزف ويشخص ، ويجسم ، يحيل الثبات إلى حركة ، والحركة إلى ثبات ، من خلال تخيله الشعري ، متجاوزاً الواقع ، يقدم لنا الإنسان الشعر ، ذلك الإنسان الذي يواجه عالمه ، ويتفاعل معه ، ويجادله شعراً .

وعلاقة الشاعر بشعره علاقة وثيقة لأنه المعبر إلى ذاته وإلى غيره من الناس وإلى عالمه ، وهو الأداة التي يقدم بها نفسه ، كما يقدم بها غيره ، ويقدم بها عالمه " وإذا قلنا : إن مدرسة الفنان الكبرى ليست هي الطبيعة ، وإنما هي الصنعة ، أو التكنيك " ^(٣) فإننا نقول من جهة أخرى : إن عالم الفن ليس تخيلاً محضاً ، وليس عالماً مغلقاً ، وإنما هو عالم متصل بالحياة اتصالاً وثيقاً متفاعلاً معها ، فالشاعر يواجه واقعه بتشكيل فني ، وهو إذ يواجهه يكون قد تأثر بهذا الواقع الذي يريد أن يؤثر فيه بهذا التشكيل .

^(١) العمدة لابن رشيق ج ١ ص ٢٨ ، دار الجبل ، بيروت ، ١٩٧٢ .

^(٢) ديوان أبي تمام ج ٣ ص ١٨٣ .

^(٣) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ٦٢ - ٦٣ .

"فالشاعر يصنع نفسه من جديد في قصائده ، باحثاً مصنفاً مختاراً ، طارحاً ، منظماً وسط زكّام الأشياء المبهمة ، التي تتنافع لتتحول إلى ألفاظ وأصوات" (١)

والمشكلة أن الشاعر لابد - لكي ينتج أدباً - أن يضرب بجنوره في أعماق عصره وواقعه ، ولابد أن يتجاوز في نفس الوقت هذا العصر والواقع ، وأن يحدث نوعاً من التوازن ، أو التعادل بين الخاص والعام ، فالشعر ليس إبداعاً منفصلاً عن العصر والواقع ، بل أن كثيراً مما يدور في الحياة اليومية من حديث وحكم ، وأمثال وآراء ، وأحداث يدور على ألسنة الشعراء ، ولكنه مع ذلك يبدو جديداً حديثاً أصيلاً من خلال الصياغة المتميزة؛ ومن خلال الرؤية الخاصة والتشكيل الجديد .

إن هموم الشاعر ومشاكله جزءٌ من هموم الإنسان في عصره ، وعبر كل العصور ، فضلاً عن أن موضوعات الحياة ومشاكلها وقضايا الإنسان - هي أكثر الموضوعات الشعرية في كل عصر . ولكن ذلك لا يعني بالضرورة تطابق الشعر مع الواقع عند حديث الشاعر عن نفسه أو غيره ، أو في تصويره للحياة والواقع ، فالشاعرُ يستخدمُ من الوسائل الفنية ما يجعل الشعر بنيةً متميزةً عن العالم الذاتي للشاعر ، وعن عالمه الخارجى ، دون أن يقطع العلاقات بين الشعر وعالم الواقع .

"وإذا كنا نحاول في دراستنا للشعر وفي قراءتنا له ، أن نشد به ضرباً من الوحدة بينه وبين الإنسان وحضارته ، فإن هذه الوحدة - كما يراها القيم الحضارية من خلال الشعر ، ونرى الشعر نفسه من خلال القيم الحضارية ، الدكتور عز الدين إسماعيل - هي الوحدة التي نرى فيها إلها الوحدة التي يصبح فيها الشعر والقيم الحضارية شيئاً واحداً" (٢)

إن القيم الفنية في الشعر هي الإطار الذي تتشكل من خلاله القيم والقضايا والمواقف الإنسانية ، والشاعر المجيد هو الذي يقدم شعراً لا انفصال فيه بين الشعر

(١) الزايت دوى : الشعر كيف تفهمه وتذوقه ، ص ٣٨ .

(٢) عز الدين إسماعيل : روح العصر ، ص ٧٣ .

والحياة، وبين ما هو عام وما هو خاص ، وبين التشكيل الفني والمحتوى الشعري ، وبين الفن والقيم الحضارية لعصره .

والشاعر يختلف عن الناس جميعاً ، ويشبههم في آن واحد ، وإذا قلنا : إنه عينهم على العالم ، فإن هذه العين تتميز بحساسية مفرطة ، ومن ثم فإن ما يراه هو لهم - ليس بالضرورة ما يروونه هم لأنفسهم ، وإن تشابه معه أحياناً ، يقول وردث ورت :

"الشاعر هو الإنسان الذي يحمل بساطة الطفولة إلى قوة الرجولة ، هو الذي يتأمل الأشياء جميعها بدهشة الطفل ونضارته ، بروح لا تطمسها العادة ولا تغلبها " ^(١)

" إن الشاعر هو ذلك المخلوق للتمييز الذي يمتلك حياة باطنية ، والذي تمتلئ نفسه بصراعات وانفعالات وتناقضات لا يشعر بها الإنسان العادي ، هو الذي يلتبس التهرب من الواقع وسيلة يضيف بها إلى الطبيعة عالماً من الأحلام والتهويل ، يبيء امتداداً لذاته الخصب العميقة ، أما الإنسان العادي الذي استحال وجوده إلى وجود غفل مبتذل - لا يملك أية حياة باطنية ، ولا يستطيع أن يحتل بنفسه لحظة واحدة " ^(٢)

ومعنى هذا أن الحياة التي نراها في الفن هي حياة شديدة الخصوصية ، لأنها تمثل وجهة نظر لأشخاص متميزين ، كما تبدو انعكاساً لحياة خاصة .

فالإنسان العادي ليس له وجود في الشعر ، ذلك الإنسان الذي يقف على هامش الوجود ، ولا يلتحم معه التحاماً له أساس نظري ، ولا تقصد بالإنسان العادي ذلك الإنسان البسيط الذي يلتحم مع الحياة في جدل طبيعي ، يحب الوجود ، ويحياه ، ويفهمه

^(١) سور موريس بورا : الخيال الرومانسي ، ص ٣٤٨ .

^(٢) زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ٢٢ .

فهماً لا تعقيد فيه ، ويبين له وجهة نظر بسيطة ، فالشعراء - غالباً - ما يقتربون من هذا الإنسان ، ومن هذه الحياة .

ودراستنا لدور الشاعر في المجتمع وموقفه منه - هو دراسة لدور الشعر في هذا المجتمع ، وعلاقته بالأنماط الاجتماعية ، وبالبيئة وظروف العصر ، وهذا يعكس اعترافاً ضمناً بأن الشعر يقدم نوعاً من الحقائق التي يمكن التعامل معها على أساس عقلي ، ويرى أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل : أن الحقيقة الأدبية تمثل حكماً يتوج بحربة إنسانية نشأت بين الذات والموضوع . والأدب الذي يحمل إلينا هذا النوع من الحقيقة أدب ذو طابع فلسفي ، لأن الحقيقة الفلسفية ذات طابع أدبي ، وكلاهما حقيقة بغور مستقلة عن الإنسان " (١)

وتسليماً بأن الأدب يقدم نوعاً من الحقائق التي تتصل بالإنسان - لا يعني أن قيمة الأدب تنحصر فيما يقدمه من حقائق ، أو أن هذه الحقائق وحدها هي التي تعطي الأدب قيمته ، ولكن خصوصية هذه الحقائق وحدها هي التي تعطي الأدب قيمته ، ولكن خصوصية هذه الحقائق الأدبية ، ودخولها في بنية العمل الأدبي ، تجعل الأدب أكثر خصوصية وثراءً ، واتصالاً بالإنسان ، وهي من ناحية تتكشف لنا وتشكل من خلال ذلك البناء الشعري الجمالي .

" ومن الفلاسفة من يعتقد أن الجمال هو الحقيقة ، حقيقة الأشياء ، وحقيقة الوجود ، بمعنى أن الحقيقة هي مضمون الجمال " (٢)

" إن بنية العمل الأدبي كأى نشاطٍ معرفي بحيرة موضوعية وفلسفة فكرية للواقع الإنساني ، والأدب لا يعطي رأياً إنما يشك رؤية ولا يعكس محاكاة مباشرة للواقع ، إنما موازاة رمزية . ومعادلاً موضوعياً لكل ما يفعل به الفنان " (٣)

(١) قضايا الإنسان في المسرح ، ص ٢٤ .

(٢) نازلي إسماعيل : الفن والجمال ، ص ١١ .

(٣) شعر ناجي ، ص ٧٦ .

وإذا كان الشعر يحمل هذه الإمكانيات التي تجعله يؤدي وظيفته الفنية في المجتمع أداءً متميزاً له تأثير في وعي الجماعة - فإن الشاعر يبدو وكأنه إنسان متميز وهبه الله سلاحاً من أخطر الأسلحة التي حملها الإنسان ، والذي يستطيع أن يغير بها من وعي الجماعة ، وأن يوجه هذا الوعي ، ومن ثم يؤثر في سلوكهم .

"والفنان باعتباره لسان حال جماعة من الناس - فإن الأسرار التي يفصح عنها أسرار هذه الجماعة ، والسبب الذي جعلها في حاجة إليه ، هو عدم إدراكها إدراكاً كاملاً لمكونات صدرها ، والفن هو الدواء الذي تقدمه أي جماعة من الناس لأشجع مرض يصيب الروح ، أي فساد الوعي " (١)

وقد احتفى العرب في الجاهلية بالشعر والشاعر " وكان اعتزاز القبيلة بشاعرها أكبر من اعتزازها بالفارس الذي يحمي الحمى بسيفه ، وهو وضع قضت به ظروف الحياة في ذلك العهد الجاهلي ، ودفعت إليه حاجة القبيلة إلى قيادات وحدانية تبث في أبنائها المروءة والنجدة وإباء الضيم وتحذوهم في صراعها من أجل الوجود والبقاء " (٢)

" ولا شك أن الشاعر قد استطاع أن يصل إلى هذه المكانة بما قدمه من تشكيل جيد ، وما ضمنه من قيم إنسانية ونماذج للسلوك والأخلاق ، أي بما جمعه في شعره من الجميل والجليل والمتع والنافع ...

"إن تلك المكانة التي احتلها الشاعر في المجتمع العربي في الجاهلية هي تأكيد لموقف حضاري أرحب وأعم من علاقة الانتماء القبلي " (٣)

" والشاعر إنما كان يحتل تلك المكانة الممتازة الفريدة بين الناس لأنه كان نافذهم التي من خلالها يطلبون على الأشياء الماثلة للعيان والأشياء الخبيثة الواقعة وراء العيان " (٤)

(١) كويلنجود : مبادئ الفن ص ٤١٨ .

(٢) عائشة عبد الرحمن : قيم جديدة للأدب العربي ، ص ٢٧ .

(٣) عز الدين إسماعيل : روح العصر ، ص ٧٥ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٧٦ .

" ولهذا فإن علينا أن نعيد دراستنا للشعر الجاهلي بوصفه جماعاً للقيم الحضارية السائدة في تلك الحقبة التاريخية " ^(١)

على أنه لابد أن ننتبه إلى خصوصية الظاهرة الفنية ، وخصوصية الظاهرة الحضارية المتبدية في الفن ، إن قضايا الإنسان ومواقفه تتجاوز العصور والبيئات مكونة ما يسمى بوحدة التجربة الإنسانية ، ومع اعترافنا بهذه الوحدة - فإن لكل عصر إسطاره الخاص ورؤيته الخاصة ، ومن ثم تتميز تجربته ، وتجارب شعرائه ، كما أن كل تجربة تمثل بنية لها خصوصيتها وتميزها رغم هذا الاتصال ، وتلك الوحدة .



وفي ضوء ذلك قسمت دراستي إلى قسمين : قسم الشعر ، وقسم النثر ، وقدمت دراستي للشعر في ثلاثة أبواب :

الباب الأول : الشاعر والمجتمع الجاهلي :

تناولت دور الشاعر في المجتمع الجاهلي بوصفه شاعراً ، وقد كشفت عن علاقة الشاعر بمجتمعه ، ودوره في قيادته ، وتثبيت بعض القيم ، ورفض بعضها ، والدعوة إلى قيم جديدة ، وما قدمه من حكم ووصايا ، ومن نماذج إنسانية تكشف عن رؤيته وموقفه في إطار الالتزام بالمجتمع .

وتناولت الزعامة في المجتمع الجاهلي ، ونموذج الزعيم . والفخر ، وما يتصل به من دوافع ونماذج . والهجاء ، ودوره في نقد العيوب الاجتماعية ، ودور الهجاء السياسي والقبلي والقومي في المجتمع . والحروب ودور الشاعر في إشعالها وإخمادها ، والنماذج المتصلة بها .

^(١) عز الدين إسماعيل : روح العصر ، ص ٧٧

وتناولت موضوع الغذل على الكرم ، ونماذج العاذلة والعدل .

وتناولت الغربة وما يتصل بها من قضايا ونماذج .

وتناولت الصعلكة بوصفها نوعاً من التمرد على أوضاع اجتماعية سائدة في المجتمع الجاهلي .

وقدمت دراسة لعلاقة الشاعر بالمرأة ونموذج المرأة في الشعر الجاهلي .

ثم درست ظاهرة اللهو ، وعلاقة هذه الظاهرة بالزمان والمكان والمجتمع .

وتناولت المدح في إطاره العام ، وعلاقته بموضوعات الشعر المختلفة التي قدمها الشاعر من منطلق التحسين ، فحسباً وممدحاً ورثاءً وحكمةً ، وتناولت المدح بمعناه الاصطلاحي ، والأسباب التي دفعت إليه وما اتصل به من نماذج إنسانية للشاعر بوصفه ممدحاً ، أو نماذج قدمها الشاعر للممدوح وتناولت الإطار الذي قدم الشاعر فيه ممدوحه بوصفه نموذج للرجل الكامل الذي يواجه الزمان والمكان ويرأب ما يشعر به الجاهلي من صدع في الوجود ، ويلتزم بمجتمعه .

الباب الثاني : الشاعر الجاهلي والزمان :

وتناولت فيه تجربة الشاعر الجاهلي في مواجهة الزمان ، وهي تجربة تمثل نمطاً من أنماط التجربة الوجودية ، حيث تعرف الجاهلي على نفسه وعالمه ، من خلال جدل طبيعي اقترن فيه الإحساس بالوجود مع الإحساس بالموت والتناهي ، واقتد فيه الجاهلي الشعور بغائية الوجود وسر مديته ، وقد عكست النماذج الشعرية للإنسان في مواجهة الزمان بوصفه القوة الفاعلة عند الجاهليين - نوعاً من الاستسلام واليأس والهروب ، وعكس بعضها محاولات لمواجهة القهر والإحساس بالتناهي ، والرغبة في الانتصار على العلم .

وقد كشفت عن التصور الجاهلي للزمان في الشعر الجاهلي ، وعن نموذج الإنسان في مواجهته .

كما كشفت عن ارتباط تجربة الشاعر بتجربة من سبقه ، وبأحداث التاريخ . وكشف عن الوجدان ، وعلاقته بتجربة الإنسان في مواجهة الزمان ، من منطلق أن الرثاء نوع من تخليد الإنسان الفاني ، في مواجهة عوامل القهر والنسيان .

وتناولت تجربة الإنسان في شيخوخته ، تلك التجربة التي ارتبطت بالمعجز والمعاناة ، والشعور بالإحباط ، والإحساس بالموت ، والإغراق في أحلام اليقظة .

ودرست ظاهرة الوقوف على الأطلال ، وما ترمز إليه ، وارتباطها بالزمان والمكان ، واقتراحها بالاستفهام الوجودي في مواجهة الفناء . ويتصل هذا الباب بتلك التجربة التي تناوَلها ، وما تتميز به من تفرد وخصوصية ، كما يتصل بالشعر الجاهلي بوصفه أكثر مراحل الشعر العربي أهمية ، وقد جاءت خصوصية التجربة وتفردها من حيث التقاد الجاهليين الذين الذي يفسر لهم غوامض الكون ، ويكشف عن غائبة الوجود وسرمديته ، ومن حيث كونها تنحصر مباشرة مع الوجود ، ولهذا فإنها قريبة من الموقف الفلسفي كما تصوره الوجوديون ، إلا أن الوجودية جاءت في مواجهة فلسفات متقدمة وواضحة ، ومواجهة أديان لها قوتها من حيث العمق والانتشار ، أما وجودية العصر الجاهلي فإنها كانت أقرب إلى الموقف الطبيعي ، حيث نشأت في غيبة من تلك الفلسفات والأديان .

فجاهليون لم يكونوا أصحاب دين عميق واضح ، حتى من قبل إلهم حنفاء ، أنصارى ، أو يهود ، فهؤلاء في الحقيقة كانوا يعيشون على هامش تلك العقائد ، ولم يتأثروا بتلك العقائد تأثراً حقيقياً ، يخلصهم من سيطرة الرؤية الجاهلية ، ولهذا لم تتميز تجربتهم في مواجهة الزمان عن تجربة الجاهليين تميزاً نستطيع أن نرى فيه أثراً لعقائدهم .

الباب الثالث الشاعر الجاهلي والطبيعة

تناولت الشاعر في جملته مع الطبيعة وتصويره لها ، فقد اتصل الجاهلي بالطبيعة اتصالاً وثيقاً ، وأصبحت مصدر إلهامه ، كما كانت مصدر حياته وسعادته وشقائه ، تقدم له رزقه ، وتسلبه حين تقسو عليه كل ما أعطت .

وتناولت في هذا الباب رؤية الإنسان للكون ، وما أحسه الشاعر من مفارقت ، وانعكاس ذلك على تشكيله الشعري .

وتناولت نظرتة للجوامد الثابتة والمتحركة ، وحواره معها ، ورؤيته لها ، وانعكاس ذلك على تصويره لنفسه ، ولقومه ، ولحبوبته ، وتناولت الرموز والتشبيهات التي استمدها الشاعر للنموذج الإنساني من هذه الكائنات ، وانعكاس هذا الموقف في إبداعه الشعري ، والنماذج التي اتصلت بهذا الموقف ، وحاولت أن أكشف عن صورة ذلك الجدل بين الإنسان والطبيعة .

قسم النثر

أمّا بالنسبة للنثر فقد اتصل النثر بالحياة الجاهلية في سلمها وحرما ، وكان الزعماء خطباء يقودون قومهم بالكلمة مثلما يقودونهم بالسياسة .

وكانت الخطب وسيلة رؤساء العشائر لمخاطبة أبناء العشيرة ومنتدائها .

كما وجدت الوصايا سواء من الزعيم لعشيرته ، أو من الآباء للأبناء ، أو من الأمهات لبناتهن .

ووصلتنا بعض الرسائل وكان أهمها ما كان بين النعمان وكسرى ، حيث كان لكسرى كتاباً ، ونعتقد أنه كان عند النعمان من يكتب له عند الحاجة لذلك.

وقد وصلتنا بعض المقالات والرسائل التي تتضمن وصفاً للمرأة ، وحديثاً عن أخلاقها ، وجمالها ، وعقلها ، وعشرتها ، لكن هذا الوصف لا يتجاوز بضعة صفحات يمثل بعضها نثراً لمنظوم من الشعر .



وقد ربطت في دراستي بعامة بين الإطار النظري للقضايا الإنسانية ، وبين الرؤية الشعرية ، وما قدمه الشعراء من شعر يتصل بتلك القضايا ، كما ربطت بين القضايا والنماذج الإنسانية ، وبين عناصر التشكيل وبنيتها ، وحاولت الكشف عما وراء الظواهر ، والبحث عن أبعاد القضايا والحقائق الأدبية والاجتماعية في الشعر الجاهلي .

وحيث إن شعر الحكمة اتصل بكل موضوعات الشعر الجاهلي - فقد اكتفيت بعرض موجز له مع الرصايا ، وقدمت نماذجه في إطار دراستي لكل الموضوعات ، حيث إن الشاعر في جده مع ذاته ومع مجتمعه ، ومع عالمه - كان يُضْمِن تشكيكه الشعري خلاصة تأملاته وتجاربه ، فهو كما أشرنا عين قومه على أنفسهم وعلى عالمهم ، وهو حكيمهم ومرشدهم ، والذائد عنهم بشعره وفكره .

ولم أفصل بين القضايا الإنسانية والقضايا الفنية ، كما أنني قدمت التحليل الأدبي للنصوص التي تمثل للقضايا ، أو تتصل بالموضوعات في إطار الموضوع الذي يتيح له فاعلية أكثر في البحث ، ووضوحاً في النص ، وجعلت الدراسة الفنية متوازية مع الدراسة الموضوعية ، ولهذا فائدته التي لا تخفى ، فضلاً عن أنها تحقق للدرس الأدبي موضوعيته وتكامله .



وبعد فلأني حاولت أن أقدم دراسة شاملة للأدب الجاهلي تنتظم قضاياها وفنونه ونصوبه ، وأن أحقق لهذه الدراسة ما رأيت أنه مفيد للدرس الأدبي ، وللبحث العلمي

في الأدب الجاهلي ، شعره ونثره ، وأن أخلص دراستي مما رأيت أنه قد أفقد بعض الدراسات السابقة شيئاً من موضوعيتها ، وتكاملها .

وحرصت أن أضمن موضوعات البحث وقضاياها نصوصاً كاملة تمثل للموضوع أو للقضية ، وقمت بتحليل أدبي لتلك النصوص ، بحيث يتمكن دارس الأدب من معرفة أعمق وأشمل لقضاياها ، ويمكن دارس النصوص الجاهلية من ربط النص بموضوعه ، وبالعالم الأدب الجاهلي زيادة للفائدة ، وتعميقاً للفهم .

إن البحث الذي أقدمه يقوم على وعي بالعصر الذي أدرس أدبه ، كما يقوم على أساس نظري فيما يتصل بعلاقة الأدب بالعصر والوجود ، وفيما يتصل بالدراسة الأدبية وما تتطلبه من أدوات ومعارف .

إن الأمل في الله كبير أن يوفقني ، وما توفيقي إلا بالله ،

وعلى الله قصد السبيل .

أ . د . حسني عبد الجليل يوسف

الباب الأول

الشاعر والمجتمع الجاهلي

أولا : الشاعر وقيم الحياة الجاهلية

انغذ الجدل بين الشاعر الجاهلي والزمان ، وبينه وبين المكان طابعها وجوديا ، فالشاعر قد صاغ قضايا الزمان والمكان من خلال وجوده الخاص ، وإحساسه بالتناهي إزاء لا تنهي الزمان والمكان ، وقد أثرت رؤيته هذه على سلوكه الاجتماعي ، وتشكيله للقيم وموقفه من المجتمع والحياة .

فالشاعر فرد متميز ، ولهذا فإنه يعكس في شعره رؤية خاصة من المجتمع ، لكن الشاعر عضو في المجتمع تشكلت رؤيته من خلال مقولات وقيم اجتماعية ، ومن هنا كان موقف الشاعر تمثيلا لموقف المجتمع من نفسه ، أو موقف الضمير من الإنسان "فالعامل الفني إذن هو نتيجة مجهود فردي ، ولكن حصيلة الشعرية والفكرية مستمدة من علاقة الفنان بالمجتمع الذي يعيش فيه" (١)

ومن هنا يتميز موقف الشاعر من المجتمع بالخصوصية والشمولية معا . فإنه "لا يستطيع أحد أن ينكر أن أي أديب لا بد أن يستوحى مضمون أعماله من ظروف المجتمع الذي يعيش فيه ، ويتأثر بأحواله وملاهيته في أثناء قيامه بعملية الإبداع الفني ، ذلك أن والأديب ، وهو الضمير الواعي لمجتمع - لا بد أن يبلور وجدانه - ويرى ما لا يراه الشخص العادي" (٢)

فالأديب الحق " لا تعنيه الظواهر الاجتماعية إلا بالقدر الذي يؤثر على جوهر الإنسان ، بقدر ما هي انعكاسات لتطلعات الإنسان إلى حياة أفضل" (٣)

(١) د. عز الدين إسماعيل : الشعر في إطار العصر الثوري ، ص ٢١ .

(٢) د. نبيل راجب : التفسير العلمي للأدب ، ص ١٣٩ .

(٣) نفس المرجع ص ١٤٣ .

والأديب ليس مجرد ضميرٍ للمجتمع ، أو مرآة يرى فيها نفسه فقط ، إنه عين هذا المجتمع عينه الفاحصة المدققة الذاكرة الواعية ، التي ترى بما كل ما غفل عنه غيره ، أو ما لم ينتبهوا إلى حقيقته وأهميته ، وهو يقدم ذلك كله في صورة جديدة من العلاقات الإنسانية.

"فالنفس البشرية هي نقطة انطلاق بالنسبة للأديب ، وبلورة خصائصها للتفاعل مع المجتمع وهي التهيئة التي يصل إليها" (١)

"إن الشاعر نفسه عضو في مجتمع ، منغمس في وضع اجتماعي معين ، ويتلقى نوعاً من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة كما أنه يخاطب جمهوراً ، مهما كان افتراضياً" (٢)

فالعلاقة بين الشاعر والمجتمع علاقة وثيقة ، بوصفها علاقة فرد بجماعته التي ينتمي إليها ، والعلاقة بين الشعر والمجتمع هي أيضاً علاقة وثيقة بوصف الشعر مظهراً من مظاهر ثقافة المجتمع

"فالفنان ليس كالفيلسوف مثلاً في علاقته بمجتمعه يمثل الرأس المفكر ، وإنما هو جسم المجتمع كله بما فيه من أفكار وأهواء وخاوف ومطامح وآمال ، إنه الآلة الموسيقية التي يوقع عليها المجتمع كل رغباته ونزعاته وتصورات ، بسيطة كانت أم مركبة" (٣)

إن الأديب يقوم بعملية بلورة للرؤية الاجتماعية في إطار فنه ، وما ورثه من تراث شعري ، وهو يعكس رؤية شعراء سابقين ، وجدلهم مع مجتمعاتهم وعالمهم ، ثم يقدم ذلك كله في تشكيل فني يواجه به مجتمعه ، أو يواجه مجتمعه بنفسه من خلال الشاعر والشعر معاً : " إن مادة الأدب تستمد من البشرية والتجربة الإنسانية ، ثم تعود ، إذ تعود ،

(١) المرجع السابق ، ص ١٤٤ .

(٢) ريتيه وملك ، أوستن وارن : نظرية الأدب ، ١١٩ .

(٣) عز الدين إسماعيل : الشعر في إطار العصر الفثوري ، ص ٢٢ .

منتعشة في ثوب جديد من التأويل ليتسلمها الناس من جديد فتصبح ، مرة أخرى ، جزءاً من تجربتهم " (١) معنى هذا أن الإنسان لم يَر "صورته العميقة في أي عصر أو في أي مجتمع إلا بفضل الشاعر أو الأديب (٢)

فمن خلال الصورة والنموذج الفني يلتقي الإنسان بالتجربة الإنسانية في جوهريتها وقوتها وانضباطها في رؤية متميزة .

"إن الأديب يتخذ من الظواهر والمشكلات قاعدة للانطلاق على أجنحة الخيال ، إلى آفاق المجتمع حيث تحصل رؤية فنية وجمالية وإنسانية تضيء لنا أنفسنا من الداخل أو من الخارج ، ومن ثم تزود معرفتنا بذواتنا ، وبذات الكون الذي يحترقنا" (٣)

"فالن لا نقف عند الواقع في معطياته الخارجية المباشرة ، إنما يتخطى هذه المعطيات إلى إدراك جديد لها ، فيبدو الواقع في صورة جديدة له هي صورته الفنية . وهذه الصورة أكثر اكتمالاً من أصلها ، لأنها تلم ما بدا لنا مبثراً من عناصر ، وتوضح ما بدا غامضاً من مغزاه . إن الفن وإن كان مصدره الواقع فإنه يتجاوز المائل في هذا الواقع إلى إكمال ما يشوبه من نقص ، وإلى ما يرهص به من جديد" (٤)

لهذا فإن الأدب - بوصفه وعياً اجتماعياً ، ومواجهة للواقع وتجاوزاً لحدود الزمان والمكان والمجتمع - يبدو متعالياً على هذا المجتمع ، ولكنه من ناحية أخرى يبدو داخلياً في نسج المجتمع الذي استمد منه الأديب رؤيته وعكسها ، وعمر عنها من خلال تشكيله الفني، ومن هنا تبرز إشكالية الفن والشاعر من حيث كونه متعالٍ وغمر متعالٍ في آن

(١) الأديب وصناعته ، ص ٣٧ .

(٢) نبيل راغب : التفسير العلمي للأديب ، ص ١٤١ .

(٣) الأديب وصناعته ، ص ٣٧ .

(٤) نبيل راغب : التفسير العملي للأدب ، ص ١٤١ .

واحد. ومن هنا تبدو خصوصيات الشعر ، من حيث كونه فناً له أدواته وأعرافه المتميزة ، ومن حيث كونه تعبيراً عن فرد متميز ، وتعبيراً عن مجتمع معين وعصر معين ، وبيئة معينها، كما تبدو شمولية الشعر من حيث كونه غمطاً ثقافياً يتصل بكل أنماط الثقافة كما تصل بالحياة والكون ؛ ولأنه يتجاوز الفعل الاجتماعي إلى الإنسان مطلقاً ، فضلاً عن تجاوزه الحاضر إلى الماضي وإلى المستقبل .

ومن هنا يبدو الشاعر والشعر ملتزمين بالواقع ومغترين عنه في آن واحد ، بل إنهما يدوان من ناحية ثالثة وقد تمردا على الواقع والحياة والزمان والمكان والمجتمع.

والشاعر على وعي بمسؤولية عما يقدمه لمجتمعه من شعر يقول عمرو بن

شأس : (١)

ألا أيها المرء الذي ليس منصتا ولا قاتلا إن قال حقاً ولا عدلاً

إذا قلت فاعلم ما تقول ولا تكن كحاطب ليل يجمع اللق والجزلاً

وإذا كان حديث الشعراء عن العلم لا يتجاوز في دلالاته معرفة الأعيان ، أو ما اتصف به الشاعر أو قومه ، فإن تكرار هذا الحديث عند الشعراء مقترنا بالجهل الذي يودي بصاحبه ولا ينفعه ، يكشف عن وعي الشاعر بأن معرفة الناس أساس لمعاملتهم وتقديرهم .

يقول خلدش بن زهير : (٢)

ألم تعلمي — والعلم ينفع أهله وليس الذي يدري كآخر لا يدري

بأننا على سرائنا غير جهل وأنا على ضرائنا من ذوي العبر

(١) ديوان عمرو بن شأس : ص ٣٨-٣٩.

(٢) أشعار العامريين الجاهليين : ص ٣٥ .

ويقول النابغة : (١)

ينبك ذو عرضهم عني وعالمهم وليس جاهلُ شيءٍ مثلَ مَنْ علِمَا
فالجَهلُ يعني عدم العلم والمعرفة ولكنه أيضاً مرادف للطميش والشر .

يقول طرفة بن العبد : (٢)

وما زال شربي الراح حتى أشسرتني صديقي وحتى ساءني بعض ذلِكَ
وحقّ يقول الأقربون نصاححةً ذرّ الجَهلَ واصرمْ جَهلًا من جِبالِكَ

ويقول النابغة : (٣)

لعن الله ثم ثني بلعن ربذة الصائغ الجبان الجهولا
من يضر الأذى ويعجز عن ضرر الأفاصي ومن يثون الخليللا
فالجَهل هنا يقترن بسلوك بعيد عن الجادة ، يتعارض مع العرف والفضيلة ، ولهذا
فإن صاحبه استحق اللعن والمهزاء من الشاعر الذي يمثل صوت المجتمع .

وإذا حاولنا أن نتعرف على المجتمع الجاهلي ، نجد أن العصبية هي النظام السائد
في هذا المجتمع ، وذلك أن "القبيلة هي عماد الحياة في البدايه ، بها يحتتمي
الأعرابي في الدفاع عن نفسه وعن ماله ، حيث لا (طُـرَط) في البوادي تودب

(١) ديوان النابغة : ص ٦٣ .

(٢) ديوان طرفة : ص ١٠٦ .

(٣) ديوان النابغة ص ١٧٠ .

المعتدين، ولا مسجون يسجن فيها الخارجون على نظام المجتمع ، وكل ما هناك
(عصبية) تأخذ الحق وأعراف يجب أن تطاع" (١)

ولم تقتصر هذه العصبية على البدو دون الحضرة ، بل كانت تشملهم جميعا . وهي
عصبية تنصل بالأنساب وهي أنساب "سواء صحت أم لم تصح فقد اعتنقها العرب ، ولا
سيما متأخرين وبنوا عليها عصبيتهم ، وانقسموا في كل مملكة حلوها إلى فرق وطوائف
حسب ما اعتقلوا في نسبهم ، وأصبحت هذه العصبية مفتاحا نصل به إلى معرفة كثير من
أسباب الحوادث التاريخية ، وفهم كثير من الشعر والأدب ، ولا سيما الفخر والمجاء" (٢)

" وقد كان البدو يعتمدون على الرعي ، وكانت حياتهم تنسم بالتنقل ، حيث
منابت الكلأ ، وكانوا ولا يزالون يحتقرون الصناعة والزراعة والتجارة والملاحة ، ويعيشون
على ما تنتجه ماشيتهم ، يأكلون لحومها بعد علاج بسيط ، ويشربون ألبانها ويلبسون
أصوافها ، ويتخذون منها مساكنهم ، وإذا اشتد بهم الضيق أكلوا الضب والبربروع ،
وهم يعتمدون في تغذية ماشيتهم على الطبيعة . (٣)

يقول الأعشى : (٤)

لنا كمن جعلت إباد دارها	تكرت تنظر جها أن يحصدا
قوما يمالج قملا أبناءهم	وسلاسلأجدا وبابا مؤصدا

(١) جواد علي : تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج ٤ ، ص ٣١٣ .

(٢) أحمد أمين : فخر الإسلام ، ص ٨ .

(٣) للرجع السابق ، ص ٩ .

(٤) ديوان الأعشى ، ص ٢٨١ .

"والمؤمن في البدولة ضعيف الإيمان قل أن يؤمن إلا بتقاليد قبيلته ، وما ورثه عمن آباءه" (١) .

يقول طرفة بن العبد : (٢)

فد أمضيت هذا من وصية عبدل ومثل الذي أوصى به عبدل أمضى
وطبيعة الحياة الصحراوية وما تفرضه على أبنائها من عزلة ، حيث تتجمع كل قبيلة
في رفعة واحدة تفصلها عن غيرها المهامة والقلوات ، هذه الطبيعة هي التي أملت عليهم
نوعا من التماسك ، مما جعل من نسبهم حقيقة واقعة .

يقول معاوية بن مالك : (٣)

إني امرؤ من عصبة مشهورة حشد لهم محمد أشم تليد
ألفوا أباهم سيدا وأعانهم كرم وأعمام لهم وحدود
إذ كل حي نابت بأورمة نبت العضاة فماجد وكسيد

ويقول سلامة بن جندل : (٤)

إني وجدت بني سعد يفضلهم كل شهاب على الأعداء قرضوب
إلى نعيم حماة الثغر نسبتهم وكل ذي حسب في الناس منسوب

ولا شك أن ما كتب عن أنساب العرب بعامة ، وأنساب القبائل بمخاصة ، يستند
إلى حقيقة واقعة لا يجب أن نتشكك فيها ، ففي مثل هذه الجزر الصحراوية يصبح النسب

(١) أحمد أمين : فجر الإسلام ، ص ١٠ .

(٢) ديوان طرفة بن العبد ، ص ٢٠٢ .

(٣) أشعار العامرين الجاهليين ، ص ٥٥ .

(٤) ديوان سلامة بن جندل ، ص ١٠ .

حقيقة واقعة لا يجب أن نتشكك فيها تشككا مطلقا ، لأن ظروف نشأة القبائل ، وظروف حياتها تؤكد حقيقة النسب .

ولا شك أن هذا النسب هو أساس العصبية ، ويقول ابن خلدون :

" ولا يصدق دفاعهم وزيادهم إلا إذا كانوا عصبية وأهل نسب واحد ، لأنهم بذلك تشتت شوكتهم ويغشى جانبهم إذ نعمة كل واحد على نفسه وعصبية أهم ، وما جعل الله في قلوب عباده من الشفقة والنعرة على ذوي أرحامهم وقربائهم موجودة في الطباع البشرية وبها يكون التعاضد والتناصر وتعظيم رهبة العدو " (١)

معنى هذا أن الفرد يواجه في قبيلته بناء متماسكا من البشر ، تربطه بهم رابطة الدم والمصلحة وضرورة الحياة . ولكن الفرد لا يواجه الأفراد مجردين ، وإنما يواجه تشكيلا من الأعراف والقيم والعادات والتقاليد الموروثة والمبتدعة ، ثم هو بعد هذا وذاك يواجه بسلوك فردي أو عام يرتبط بهذه الأنماط أو يحد عنها ، وهو في هذه المواجهة مع قبيلته ، وفي جدله معها يرتضى عن بعض هذه الأنماط ويتقبلها ، ويرفض بعضها الآخر ، سواء أكان هذا الرفض مسموعا ، أم غير مسموع . وهو في قبوله ورفضه ، إنما يتقبل ويرفض نظاما يحتويه . وأسلوبها هو أساس حياته ، وفي جماعته ، وفيما تشكل هو نفسه من خلالها ، إنه يقف مع نفسه وجماعته موقفا فلسفيا ، أو شبه فلسفي ، يقدم من خلال رؤيته ، وتشكيله الفني ، الذي تحتويه القصيدة ويحتويها في آن واحد .

وإذا كان الشاعر مرتبطا بالقبيلة بوصفه واحدا من أبنائها ، فإن القبيلة قد أعطت الشاعر مكانة خاصة " فكانت وظيفته في القبيلة أخطر من الزعامة والقيادة ، وهو وضع

(١) ابن خلدون : المقدمة ، ص ١١٢ .

قد قضت به ظروف البيئة ، ودفعت إليه حاجة القبيلة إلى قيادة معنوية ، تبث في أبنائها سها
روح البسالة والحمية ، وإباء الضيم " (١)

يقول ابن رشيقي :

" كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أنت القبائل فهنأتها وصنعت
الأطعمة ، واجتمع النساء بالزاهر كما يصنعون في الأعراس ، ويتباشر الوالدان والرجل ،
لأنه حماية لأعراضهم ، وذبح عن أحسابهم ، وتخلد لأثرهم ، وإشادة بذكرهم " (٢)
والشعراء من جهة أخرى كانوا على وعي بمحلتهم الفريدة من قومهم بوصفهم
شعراء وبوصفهم فرسانا . وقد عبر الشعراء عن مكانتهم من قبيلتهم في صور مختلفة .

يقول أبو قيس بن الأسلت : (٣)

أنا النذير لكم من بمسامة كي لا ألام على نهبي وإنذار

ويقول أوس بن حجر : (٤)

رأيتني معد معلما فتناذرت مبادهي أمشي براءة معلم

ويقول عامر بن الطفيل : (٥)

لقد علمت عليا هوازن أنني أنا الفارس الحامي حقيقة جعفر

(١) عائشة عبد الرحمن : قيم جديدة للأدب العربي ، ص ٣٢ .

(٢) ابن رشيقي : العملة ، ص ٦٥ .

(٣) ديوان أبي قيس بن الأسلت ، ص ٧٥ .

(٤) ديوان أوس ، ص ٢٢ .

(٥) ديوان عامر بن الطفيل ، ص ٦١ .

ويشعر الشاعر أن تميزه لا يعود إلى نسب ، وإنما إلى خصائص فردية . ومع هذا

فإنه يقرر التزامه بقييلته . يقول عامر بن الطفيل : (١)

فما سودتني عامر عن ورائي أبي الله أن أسمو بأب ولا أب
ولكنني أحمي حماها وأتقى أذاها وأرمي من رماها بمقنب

ويقول عبيد بن الأبرص : (٢)

إن امرؤ في الناس ليس له أخ إما يسر به وإما يغضب

فالشاعر على وعى بتفرده وهو يعلم أن هذا التفوق راجع إلى قدرات ذاتية تميزها
عن بني قومه . كان الشاعر دعامتها . ويقترب من هذا ما قاله حاتم الطائي عندما طرده
أبوه بسبب إسرافه في العطاء ، حيث قال له : (٣)

وإني لعف الفقير مشترك الفنى وودك شكل لا يوافقه شكلي
وشكلي شكل لا يقوم لمثله من الناس إلا كل ذي نيقة مثلي
ولي نيقة في المجد والبذل لم تكن تأنقها فيما مضى أحد قبلي

فهذا الإحساس بالتفرد كان متصلاً بأسباب كثيرة يمثل الشعر أهمها ، فمن
خلال الشعر استطاع حاتم أن يعمق من الإحساس بالكرم ، وأن يواجه واقعه بتشكيل يعبر
من خلال مسلكه . والذي نود أن نشير إليه ، أن مكانة الشاعر في قومه كانت تجعده
ملتزماً بقضايا المجتمع ، ولكن هذا الالتزام كان أكثر رحابة من الإطار القبلي ، لأنه يقوم
على وعى بالقيم وارتباط بها ، ومعنى هذا أنه التزام يتصل بالمثل العليا الذي ينشده
الشاعر لقييلته .

(١) نفس للمرجع السابق ، ص ٢٨ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٥ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٥ .

فالجدل القائم بين الفرد والمجتمع يقوم على التأثير والتأثر والتفاعل الخلاق ، فكما أن المجتمع يؤثر في أفرادهِ ويوجههم توجيهاً خاصاً من أجل الغايات القريبة والبعيدة ، فإن الأفراد هم الذين يقودون المجتمع ويعمقون من وعي الجماعة بالقيم والمثل والأعراف ، فالإنسان لا يقف عند حد الوعي بوجوده في تغير هذا الوجود " (١)

ولهذا فإن " تشكيل الفنان يفسح عن موقفه من تاريخ جماعته من الماضي ، ومن تناقضاتها الحالية - إذا صح في العمل الفني التشكيل والموقف - فإن هذا يعني اتحاد الجمال بالأخلاق لدى الفنان " . (٢)

وعندما ينجح الشاعر في تحقيق هذا الاتحاد بين الجمالي والأخلاقي ، من خلال تشكيل فني جيد ، فإنه يحقق لنموذجه الفني القدرة على التغلغل في وعي الجماعة ، وينجح في نفس الوقت من جعل الوظائف الثانوية للفن داخلية في صميم الوظيفة الفنية . وهنا يصبح النفع والإمتاع الفني شيئاً واحداً ، من خلال تفاعل العناصر الداخلية في التشكيل .

" يواجه الفنان التشكيل التاريخي الاجتماعي بتشكيل جمالي يزلزله ويعنله ويمسك خلقه من جديد " (٣)

والفنان في هذه المواجهة قد يرتبط بمثل الجماعة ، وقيمها الحالية أو الماضية في مواجهة تحمل الجماعة من هذه الأعراف والمثل ، وفي مواجهة ما يمكن أن يسمى بحركة التغير ، أو يقوم بقيادة هذا التغير والدعوة إليه ، وهو ينطلق في هذا من خلال ما أتبع له

(١) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ص ٤٧ .

(٢) عبد للنعم تلمة : مدخل إلى علم الجمال الأدبي .

(٣) نفس المرجع ، ص ٨٥ .

ويرى أنا تولى دريموف أن: "المثل الأعلى يظهر أولاً كنتاج للفكر ، ثم يتحقق بعد ذلك في الحياة . وفي هذا دليل على فاعلية الفكر الإنساني وقدرته التي تتجاوز الرؤية إلى التنبؤ والتي لا تقف عند عكس الواقع بل تتخطى ذلك إلى إبداع واقع جديد " (١)

ولكن الشاعر لا يبدأ عمله من فراغ ، لأن نظره موجه إلى عالم الشعر ، وما فيه من أنماط فنية ومعنوية ، وإلى واقعه وما يموج فيه من تيارات وقيم . وإذا كان التقليد هو أول خطوات الفنان ، فإن الشاعر غالباً ما يبدأ بالحديث عما تحدث عنه سابقوه بأسلوب يقترب من أسلوبهم وبأفكار قريبة من أفكارهم . " إن كل فنان يتحدث بلغة أسلافه ، بل إنه ينهار في بعض الأحيان قبل أن يتأني له أن بشرح في الحديث بصوته " (٢)

ولقد كان للمجتمع الجاهلي قيمة التي تعبر عنه ، وكان له قيمة التي حاول مفكروه أن ينسبوا له ، ويعمقوها في وجدان أبنائه ووعيهم ، ولهذا فليس كل ما لهج به الشعراء يمثل قيمة أصيلة في ذلك المجتمع ، لأن كثيراً من هذه القيم التي نراها في الشعر الجاهلي قيم منشودة فهي تبدو وكأنها من خلق الشعراء وصنعهم . يقول روث بندكت " إن المجتمع ليخلق الفرد على صورته ومثاله ، لكن الفرد أيضاً محور مجتمعه ويطوره ويشكله ويعنله " (٣)

فالجدل القائم بين الفرد والمجتمع يقوم على التأثير والتأثر والتفاعل الخلاق ، فكما أن المجتمع يؤثر في أفرادهم ويوجههم توجيهاً خاصاً من أجل الغايات القريبة والبعيدة ، فإن

(١) أنا تولى دريموف : المثل الأعلى والبطل في الفن ، عن كتاب مشكلات علم الجمال الحديث ، ص ٨

(٢) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ص ٣٩٤ .

(٣) زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ١٧٥ .

الأفراد هم الذين يقدرون المجتمع ويعمقون من وعي الجماعة بالقيم والمثل والأعراف في
تغير هذا الوجود " (١)

ولهذا فإن " تشكيل الفنان يفصح عن موقفه من تاريخ جماعته من الماضي ، ومن
تناقضاتها الحالية - إذا صح في العمل الفني التشكيل والموقف - فإن هذا يعني اتحاد
الجمال بالأخلاق لدى الفنان " . (٢)

وعندما ينجح الشاعر في تحقيق هذا الاتحاد بين الجمالي والأخلاقي ، من خلال
تشكيل فني جيد ، فإنه يحقق لنموذجه الفني القدرة على التغلغل في وعي الجماعة ، وينجح
في نفس الوقت من جعل الوظائف الثانوية للفن داخلية في صميم الوظيفة الفنية . وهنا
يصبح النفع والإمتاع الفني شيئاً واحداً ، من خلال تفاعل العناصر الداخلة في التشكيل .
" يواجه الفنان التشكيل التاريخي الاجتماعي بتشكيل جمالي يزلزله ويعدله ويعمد
خلقه من جديد " (٣)

والفنان في هذه المواجهة قد يرتبط بمثل الجماعة ، وقيمتها الحالية أو الماضية في
مواجهة تحلل الجماعة من هذه الأعراف والمثل ، وفي مواجهة ما يمكن أن يسمى بحركة
التغيير ، أو يقوم بقيادة هذا التغيير والدعوة إليه ، وهو ينطلق في هذا من خلال ما أتيج له
من ثقافة ، وما تمحض عنه جدله مع وجوده وواقعه من قناعات تمثل إطاراً لرويته الشعرية
وموقفه الإنساني .

(١) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ص ٤٧ .

(٢) عبد النعم تليمة : مدخل إلى علم الجمال الأدبي .

(٣) نفس المرجع ، ص ٨٥ .

ولهذا لم تكن كل المعاني التي دارت على السنة الجاهليين تمثيلاً دقيقاً لذلك المجتمع ، فقد كان للشعراء دور بارز في تعميق بعض المعاني والقيم ، والدعوة إلى قيم جديدة ، وإحياء بعض القيم التي اندثرت أو كادت تندثر ، وهم في تشكيلهم لرؤيتهم لم يكونوا بعيدين عن المجتمع مقطوعي الصلة عنه ، وإنما كانوا متفاعلين معه ، معبرين عن حاجات اجتماعية ظاهرة وخفية . محاولين أن يقيموا لهذا المجتمع الصورة المثلى أو مشاركين في خلق هذه الصورة والدعوة إليها والتبشير بها وإذا كان المجتمع الجاهلي مجتمعاً رعباً ديمنه التنقل ، فإنه مما لا شك فيه أنه قد تأثر بمحضرات أخرى ، من تلك الحضارات المجاورة .

والفنان أقدر من غيره على نقل القيم والإشادة بالإنماط الجديدة من السلوك وهو أيضاً أكثر الناس قدرة على نقد بعض الأنماط والأعراف التي لا تتفق مع حاجة مجتمعه ، ومع رؤيته الخاصة ، " إن حساسية الشاعر تمكنه من الالتفات إلى مسا لا يلتفت إليه الجمهور ، كما تمكنه من الكشف عن جوانب إنسانية لا تبرز عادة إلى مستوى الوعي العامي " (١)

فليس الشعر مجرد تصوير للحياة وما فيها من مثل وقيم وأنماط سلوكية " وإنما يعتبر كل أثر فني ، إن في قليل أو كثير نقداً للحياة ، ومحاولة لإنقاذها من تهوؤ تكررنيها وإمدادها بقسط أكبر من التناقص والوضوح ، إن لم يكن من الكمال " . (٢)

(١) جابر عصفور : مفهوم الشعر ، ص ٢٧٤ .

(٢) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ١١٩ .

لقد كانت إشادة الشعراء بمفاعرهم ومفاخر قبائلهم وما امتازوا به من فضائل - أحد ملامح الرؤية الشعرية عند هؤلاء الجاهليين ، فالتغني بهذه الفضائل يمثل دعوة ضمنية إلى اكتسابها ، والتغني بالقيم يمثل أيضاً دعوة لترسيخها ، وتعميقها ، والتنبيه إليها .

كما أن الشعراء الجاهليين أشادوا بالفضائل والقيم في معرض حكمتهم وتأملهم الذاتي والذي نلاحظه أن الشعراء في هذه التأملات والوصايا كانوا على وعي بضرورة الارتباط بالقبيلة والعيش في إطار ما ارتضته من مثل وقيم أو بتعبير أدق في إطار ما ارتضاه حكمائها ومفكروها وشعراؤها . ولقد كان بعض الشعراء يعطباء وحكماء كذي الإصبع العدواني قس بن ساعدة ، ولكنهم في بعض الأحيان تجاوزوا القيم الاجتماعية إلى أفق إنساني ، حين تغنوا بقيم إنسانية ذات طابع شعولي.

والذي يلفت نظرنا أن نموذج الرجل في الشعر الجاهلي يبدو معنى أكثر منه نموذجاً حسياً ، ويبدو الفرد وكأنه جملة من القيم والأفعال والصفات التي اتصف بها والتي يمثل لها .

يقول المهلهل بن ربيعة : (١)

وحادثُ نَأَقِي عَن ظِلِّ قَبْرِ
تَوَى فِيهِ الْمَكَارِمُ وَالْفَخَارُ

ويتكرر هذا المعنى في الحديث عن القبر حيث نرى الشاعر يقرر أن ما دُفِنَ في القبر ليس مجرد جسد وإنما هو جملة من القيم والصفات والأفعال .

تقول الخنساء : (٢)

(١) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ١١٩ .

(٢) شعراء النصرانية : ص ١٦٤ . ديوان الخنساء ، ص ٢٤٣/٢٤٢ .

فَيَا أَرْضُ مَاذَا وَعَيْتِ الثُّلْدَى بصخرٍ بِنِ عَمْرٍو وَيَمِينِ نَيْبِنَا
تَعِينِ مِنَ السُّوْدَدِ الْمُسْتَرْى وبني المكارمِ لَوْ تَعْلَمِينَا
فالأرض التي ضمت صخرًا وغره قد ضمنت بشرفهم الشرف والمكارم .

فالشاعر يضع القيم والمبادئ والأخلاق في مقدمة اهتماماته . ويقسم الفلاسفة الأخلاق إلى أخلاقٍ مغلقة ، وأخلاقٍ مفتوحة " فبينما تعبر الأخلاق المغلقة عن محضوع الفرد لقسر الجماعة ، نجد أن الأخلاق المفتوحة تعبر عن استجابة الفرد لنداء الجماعة الصاعدة ، فنحن هنا بإزاء أخلاقٍ إنسانيةٍ تدعونا إلى تجاوز حدود الجماعة والتعلق بواجبات سامية تجهلها الأخلاق الاجتماعية كالحبة والتضحية وبذل الذات وما إلى ذلك" (١)

"فهي أخلاق حركية مفتوحة لا تنتشر إلا عن طريق محاكاة الأفراد لنموذج فردي يعجبون به وينجذبون إليه . وعنى هذا أن الأخلاق الإنسانية لا تقوم إلا استجابة لنداء البطل " (٢)

ولهذا نستطيع أن نقول إن القيم التي تنحصر في إطار الجماعة وتعمل من أجلها فقط على حساب الجماعات الأخرى هي قيم اجتماعية ليس لها طابع الشمول ، فالنصرة تتخذ وجهين : الأول ينضوي تحت الأخلاق المغلقة ، حين تكون النصره متجهة تلقائياً نحو نصره أبناء القبيلة دون النظر لدواعي هذه النصره والتأكد من سلامتها - من وجهة نظر إنسانية تتصل بالعدل والمحبة والمساواة والإنصاف . أما الوجه الثاني فإنه يمكن أن يكون خلقاً إنسانياً حين يتصل بالقيم المشار إليها ، فلا نكتفي بنصرة أبناء مجتمعتنا وإنما

(١) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الفن ، ١١٩ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٦ .

نتجاوز ذلك إلى نصرة الإنسان بعامه ، ولا نكتفي بأن لا ننصر أئحانا إذا لم يكن الحق في جانبه ، بل نتجاوز ذلك إلى رده عن الظلم والانتصاف منه لطالب الحق حتى وإن لم يكن من أبناء مجتمعنا وهذا الوجه الإنساني للأخلاق هو الذي نجده في التصور الإسلامي للنصرة ولغيرها من القضايا .

ولا يصبح هذا خلقاً إنسانياً إلا إذا كان سلوكاً متواتراً يسلكه الإنسان أو المجتمع برعي في كل المواقف التي تستدعيه . أما إذا كان مجرد نزوة ، أو خروجاً عن المألوف فإنه يوصف بأنه موقف إنساني ، لا خلق إنساني . ولقد عاش الشاعر الجاهلي متردداً بين نصرة قومه التي تفرضها عليه العصبية القبلية والضرورات الاجتماعية ، وبين نصرة الإنسان بعامه ، وعلى الرغم من أن الشاعر كان على وعي بضرورة تجاوز إطار القبيلة ، فإنه ظل في أكثر الأحيان منحصراً في إطار القيم القبلية ، وإن رأيناه يتجاوز - أحياناً - أطر القبيلة إلى مستوى إنساني زحيب . لقد كان الشعراء على وعي " بأن المجتمع مثابة الحقيقة العليا التي لا نستطيع أن نمش بدونها " (١)

يقول عبيد بن الأبرص : (٢)

إذا كنت لم تعبا رأي ولم تصبغ	لنصح ولا تصغي إلى قول مرشد
فلا تتقي ذي العشرة كلها	وتدفع عنها باللسان وباليد
وتصنع هن ذي جهلها وتحوطها	وتقمع عنها نخوة المتبهد
وتزل منها بالمكان الذي به	يرى الفضل في الدنيا على المتحمس
فلست وإن عللت نفسك بالمني	بذي سودد باد ولا كَرَبٍ سيد

(١) زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ١٦٢ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٢٩-٣٠ .

كان الشعراء على وعي بضرورة الانضواء في ظل القبيلة والاسترشاد بآراء المرزبين فيها ، ولكنهم أيضاً عرفوا دورهم في توجيه المجتمع الذي يعيشون فيه ، بل إنهم كانوا الدعاة والمهداة لهذا المجتمع الجاهلي .

ولو دققنا النظر لوجدنا أن الشاعر يصل إلى غرضه بأساليب كثيرة يُقدم خلالها رأيه ورويته ، وينتصر بها لقيمه الخاصة التي لا تتفق مع قيم الجماعة . ولو أعيدنا النظر في قضية الموت لوجدنا أن للنماذج الشعرية التي قدمها الشعراء في هذا الموضوع مغزى لا يخفى عن المتأمل ، فهو حين يقول إن الموت واقع لا محالة وإن من هم أكثر بأساً وبطشاً من جماعته قد بادوا - فإنما يقول لهم ضمناً لا تفرنكم الحياة ، ولا تفرنكم قوتكم وكثرتكم فأنتم جميعاً إلى فناء ، ولا يبقى بعد المرء إلا الذكر الحسن ، يقول علقمة بن عديده :^(١)

بل كل قوم وإن عزوا وإن كثروا	عريفهم بأنثي الشر مرجوم
والجود نافية للمال مهلكة	والبخل مبق لأهليه ومنموم
والحمد لا يشتري إلا لسه فم	مما تضن به النفوس معدوم
والجهل ذو عرض لا يسترد له	والحلم آونة في الناس معلوم
ومن تعرض للغربان يزجرها	على سلامته لا بد مشوم
وكل يستر وإن طالت إقامته	على دعائمه لا بد مهوم

نجد أن الشاعر يتناول قضية العزة والكثرة تناولاً خاصاً ، فكأنما به يقول لقومه : لا يفرنكم ما أنتم فيه من عزة وكثرة فإن مصيرها إلى الفناء ، ويتحدث عن الحمد وحسن الثناء مقررأ أن ثمنه مما تضن به النفوس ، ويتناول قضية السجود والبخل قاتلاً إن الجود يهلك المال ، ولكنه محمود ، والبخل يبقى على المال ، ولكنه منموم ، وكأنه ينهاهم عن الإسراف ؛ لأن فيه مهلكة للمال ، وينهاهم عن البخل حتى لا

^(١) ديوان علقمة ، ص ٦٤/٦٧ .

يلحقهم اللّمْ . ويتناول عادةً لجاهلية هي زجر الغربان تشاؤماً منها مقررأ أن من يتشام لا بد وأن يصيبه شومه . وهكذا يكشف الشاعر عن المفارقات التي دخلت في نسج البناء الاجتماعي ، من خلال رؤية واعية ، يوجه من خلالها جماعته توجيهاً خاصاً .

وإذا نظرنا إلى قول طرفة بن العبد :

الخَيْرُ خَيْرٌ وَإِنْ طَالَ الزَّمَانُ بِهِ وَالشَّرُّ أَعْثُ مَا أَوْعَيْتَ مَنْ زَادَ

نجد أنه يتضمن القول لقومه : أن لا تزيغوا الحقائق فالخير ، هو الخير ، وأنتم تعلمونه ، وهو ظاهر بين لا يتغير مهما طال الزمان ، والشر هو الشر دائماً ، وهو أَعْثُ شيء يحتفظ به الإنسان ، أو يسير في طريقه .

إن القيم التي حملتها هذه النصوص لم تكن قيماً أملتتها عصبية ضيقة ، بل هي قيم إنسانية ما زلنا ننشدها ، ونجد لها استجابة في نفوسنا "فالفن الحقيقي مهما يكن وليد عصره ، يحمل قيمة ثابتة من قيم الإنسانية الخالدة"^(١) "والذي نريد أن نلفت النظر إليه أن الشعراء لم يكونوا دائماً متعاطفين والقيم الإنسانية أو القيم الاجتماعية ، ولكنهم في بعض الأحيان - وهي قليلة - يكونون دعاة شر وهدم . ويرى بعض الدارسين أنه "ليس الفن في الغالب إلا وسيلة للانتقام ، أو التعويض عن جرمٍ لُجِّقَ بالفنسان ، وإذا انطوت نفسه على شيء من التعاطف أو الورع ، فَمَرَدٌ ذلك أساساً إلى قلقه وإحساسه بالذنب لتخريب عالم تخيله ، في صورة أم ، ويزوده بصورة الأمومة"^(٢) .

وإذا كان هذا الكلام في عمومته ليس صحيحاً ، فإنه يلفت نظرنا إلى أن الفن بوصفه أداة من أدوات التغيير ، يمكن أن يكون أداة تخريب ، أو أداة إصلاح ، ونحن نسعى إلى الشعر حين ننسب كل ما فيه إلى الحتمية الاجتماعية . فزهور على سبيل المثال

(١) طه وادي : شعر ناجي للوقوف والأداة ، ص ٧٧ .

(٢) أرنولد هوسر : فلسفة تاريخ الأدب ص ١٢٠ .

قد نفرنا من الحرب في معلته ، ولكن في هذه المعلقة ما يهدم تلك الآراء التي دعا مسن
خلالها إلى نبذ الحرب ويتناقض معها ، ففي الوقت الذي يقول فيه زهير : ^(١)

فلا تكتمن الله ما في نفوسكم ليخفي ومهما يكتم الله يعلم
يؤخر فيوضع في كتاب فيدخر ليوم الحساب أو يُعجل فينقم
وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم وما هو عنها بالحديث المرجم

نراه يقول في نفس القصيدة : ^(٢)

جرئ متى يظلم يعاقب بظلمه سريعاً وإلا يُبذَ بالظلم
ويقول : ^(٣)

ومن لا يصانع في أمور كثيرة يضرر بانباب ويوطأ بمنهم
ويقول أيضاً : ^(٤)

ومن لا يذد عن حوضه بسلاحه يهدم ، ومن لا يظلم الناس يظلم

والذي يجعلنا لا نرضى عن هذه الآراء هو تناقضها مع روح زهير التي لمساتها في
المعلقة متمثلة في التنفير من الحرب ، والإشادة بدعاة السلام . فإذا قلنا إن ما في الأبيات
يعبر عن أعراف وعادات اجتماعية ، قلنا إن الدعوة إلى السلام كانت تعبر عن حاجات
اجتماعية ملحة ، والدعوة نفسها لا تتفق مع ما جاء في هذه الأبيات . ولم يفرض أحد
على زهير هذا القول الذي يتناقض مع حاجة المجتمع كما بينا ، ومع روح القصيدة "إذا لم

^(١) ديوان زهير ، ص ١٨ .

^(٢) ديوان زهير ، ص ٢٤ .

^(٣) ديوان زهير ، ص ٢٩ .

^(٤) ديوان زهير ، ص ٣٠ .

تظلم وتبدأ بالظلم فسوف يظلمك الناس " فهل كان زهير يريد تخريب العالم في الوقت الذي كان ينفر فيه من الحرب ، أم أنه كان واقعاً تحت ثنائية التفكير التي أملت عليها تناقضات الواقع .

وإذا تأملنا قول عمرو بن كلثوم .^(١)

مَنْ نَنْقِلُ إِلَى قَوْمٍ رَحَانَا	يَكُونُوا فِي الْقَاءِ لَهَا طَحِينَا
يَكُونُ يُقَالُا شَرْقِي بَحْد	وَلَوْهَا قَضَاعَةُ أَجْمِينَا
بَسْمٍ مِنْ قَنَا الْخَطَى لُدْنِ	ذَوَابِلَ أَوْ بَيْضٍ يَخْتَلِينَا
كَانَ جَمَاحِمُ الْأَبْطَالِ فِيهَا	وَسَبُوقٌ بِالْأَمَازِ يَرْغَمِنَا
نَشَقُّ بِهَا رَعُوسَ الْقَوْمِ شَقًّا	وَنَخْتَلِبُ السَّرْقَابَ فَتَخْتَلِينَا
بَحْدُ رُؤُسِهِمْ فِي غَيْبٍ بِرٍ	فَمَا يَدْرُونَ مَاذَا يَتَقُونَا

بحد نزعاً تدميرية ، وكأنما كان الشاعر لا يرى لأحد من الناس - غير قبيلته - أي حق في الحياة . ولا شك أن هذا راجع إلى طبيعة العصر ، حيث تبدو الحرب وكأنها شريعته ، ولكننا نرى أن للشاعر دوراً مهماً ، حيث نرى أن هذه الدعوة المتطرفة - هي دعوة فرد اتخذ لسان حال الجماعة - هو وغيره من الشعراء - وسيلةً للتعبير عما يريدون ، وللتنفيس عن أحاسيسهم وميولهم العدوانية ، فليس بالضرورة أن يكون كل عرب الجزيرة أصحاب ميولٍ عدوانية أو حتى "تغلب" قوم عمرو بن كلثوم ، بل ربما عمد الشاعر إلى التنفي بهذه الأفعال والمآثر ، إثارة للنخوة والحمية ، في مواجهة ما يمكن أن نسميه نوعاً من اللامبالاة الاجتماعية إزاء النزعات العصبية وروح التعدي والبطش . والذي نخلص إليه أن بعض الشعراء لديهم الاستعداد لإثارة هذه الميول العدوانية ، استجابة لنزواتهم ، وإرضاء لبعض جماهيرهم ، وتقليداً لغيرهم من الشعراء ، ومحاكاة لهم فيما يقرؤونه ، أو محاولة للتفوق عليهم فيما قالوه ، ونوعاً من استكمال الفحولة في

^(١) شرح للعلاقات السبع للزوزني ، ص ١٧٣ - ١٧٦ (أبيات مختارة)

الشعر من خلال رؤية شعراء العصر . فإذا سلمنا بأن كل أفكار الشاعر ، ليست بالضرورة أفكاره هو ، فإننا بالتالي نستطيع أن نسلم بأنها ليست كلها أفكار عصره . لكننا لا يمكن أن نقول نتيجة لذلك ، بأن هذا الشعر كان بعيداً عن روح العصر ، أو روح الشاعر ، لأنهما يمثلان التقطين الفعالين والمؤثرين في عملية الإبداع - ولهذا فإن ما انعكس في الشعر من القيم والمثل هو قيم ومثل ذلك العصر كما تمثلها الشعراء في شعرهم ، ومن الضروري أن ننظر إلى الخطوط والملامح المميزة للقيم الجاهلية ، وما يبدو فيها من تناقض وما يتبدى بين عناصرها من جدل وما تعكسه من مفارقات . ففي مقابل حماية الجار وإغاثة الملهوف وإكرام الضيف نجد هناك إباحة حمى الغير .

يقول أوس : ^(١)

نبيح حمى ذي العز حين نريده ونحمي جمانا بالوشيح المقوم

ويقول معاوية بن مالك : ^(٢)

إذا نزل السحاب بأرض قوم رعيناه وإن كانوا غصائباً

وتتحلى روح البطش والتعدي ، في كثير من قصائد الشعر الجاهلي ، ولكن هذه الروح تميز المرحلة الأولى من ذلك العصر ؛ لأننا نلمح قبل البعثة ظهور روح التعقل بدرجة واضحة ، حيث يبدو من قراءتنا للنصوص الشعرية بروز الدعوة إلى الخير ، ومحاولة إقامة الحجة على المعتدي ، والدعوة إلى الأخلاق ، والوفاء بالعهود بين القبائل يقول الحصين بن الحمام المري : ^(٣)

جزى الله أفاء العشيرة كلها بدارة موضوع عقوقاً ومأماً

^(١) ديوان أوس ، ص ١٢٤ .

^(٢) للفضليات ، ص ٣٥٩ .

^(٣) للفضليات ، ص ٦٤ / ٦٥ .

بني عمنا الأذنين منْهُمْ ورهطنا
ولمَّا رأيتِ السودَ ليس بنافعي
فزارة إذ رامت بنا الحرب معظما
وأن كان يوماً ذا كواكب مظلمًا
صبرنا وكان الصبرُ فينا مسجبةً
بأسايِنا يقطن كُفًا ويمعصما

ولا شك أن الحصين جعل قتاله لقومه نتيجة لعدوانهم وتعدبهم ، وعدم جدوى
الود ونفعه ، فهو ليس عدواناً من أجل العدوان ، وليس فخرًا باستباحة الحمى ، وإنما هو
قتال لرد العدوان ، وكسر شوكة المعتدي .

ونرى الأعشى يخاطب أبناء عمومته يوجههم ألا يعيشوا الحرب بينهم ، لأن ذلك
يمثل خسارة للجميع فيقول : ^(١)

بني عمنا لا تبعثوا الحرب بيننا
وكونوا كَمَا كنا نكون وحافظوا
كردّ رجيع الرُّفُض وارموا إلى السلم
علينا كما كنا نحافظ عن رُفُهم
نساء موالينا البواكي وأنتم
مددتم بأيدينا خيلاف بني غنم
فلا تكسروا أراحكم في صدوركم
فتغشمكم إن الرماح من الغشم

فالخرب لم تعد قيمة ، ولم تعد هدفاً في حد ذاته ، وإنما هي وسيلة لردّ العدوان
وضرورة للحفاظ على الحقيقة وحقوق الحياة .

واللافت للنظر في أواخر العصر الجاهلي ، بروز دعوة الخفاء ، وظهور آثار
الديانة المسيحية في شعر هذه الفترة . وقد أثر بصورة واضحة في الرؤية الشعرية لبعض
الشعراء ، وبدأ ظهور ما يمكن تسميته بالقيم الدينية .

وقد ذكر لامانس في كتابه بلاد العرب بأنه قد كان لليهودية "في الجزيرة العربية
طوائف منذ القرن الرابع للميلاد ، فقد اعتنقها أحد ملوك حمير لمكافحة التسلل الحبشي
المسيحي ، كما وجدت في يثرب ، وفي الواحات المتجمعة باتجاه الشمال في وادي التري

^(١) ديوان الأعشى ، ص ٣٥٥ .

حتى حدود شرقي الأردن - طوائف يهودية متماسكة غنية ، يرأسها حاخام ولها مدرسة ، وصندوق تعاوني ، ولا شك أن هذه الطوائف كانت مكونة جزئياً من عرب اعتنقوا اليهودية "ويقول الأستاذ أحمد أمين إنه" قد نشرت المسيحية تعاليمها بين العرب ، وأوجد فيهم من يميل إلى الرهينة وبين الأديرة " (١) كما ذكر لامانس في دائرة المعارف الإسلامية مادة (فلس بن ساعدة) أنه قد "تسربت النصرانية إلى شبه الجزيرة العربية من اليمن وسوريا وفلسطين ومن الحيرة فيما بعد " (٢)

"يظهر من روايات الإخباريين أن بعض العرب الجاهليين كانوا قد اطلعوا على التوراة ، والإنجيل ، وأنهم وقفوا على ترجمات عربية للكتابين ، ومعنى هذا أن نقرأ من رجال الدين النصارى ، ومن المبشرين ، كانوا قد قاموا بتعريب الكتابين" (٣)

ومن أخبار الشعراء نعرف أن السَّمُوعَل كان يهودياً ، وقد رأينا له شعراً جيداً ، وشعراً غير جيد هو مجرد نظم لبعض التعاليم الدينية ، ومن ذلك لوله : (٤)

ينفع الطيبُ القليلُ من السرِّ
في ولا ينفعُ الكثيرُ الخبيثُ
فاجعل الرزق في الحلال من الكسْبِ
بِوَسْرٍ سريري ما حييتُ

وكان عدى بن زيد نصرانياً من عبّاد الحيرة ، ولكن شعره لا يخرج عن إطار الرؤية الجاهلية ، وقد ظهر في الجزيرة العربية ما يسمى بالحنفاء ، وهم الذين اتبعوا إبراهيم عليه السلام ، واعتنقوا ملته الخنيفية .

(١) أحمد أمين : فجر الإسلام ، ص ٢٧ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٦٩ .

(٣) نفس المرجع ، ص ٦٩ .

(٤) ديوان السموعل ، ص ٨٢ .

ولكن أكثر هؤلاء الشعراء قد تأثر بالديانة اليهودية والمسيحية ، سواء من دعوا بالنصارى أو الخنفاء ، أو من اتبعوا أي جماعة من الجماعات ، فقد كانت الجزيرة العربية "تتج" بمختلف الآراء والعقائد الدينية ، كان فيها الجوسية والديمية والصابغة واليهودية والمسيحية والخنيفية ، وكان فيها من يعبد الأصنام ، ومن يعبد الملائكة ، ومن يعبد النجوم ، وكان فيها من ينكر وجود الله ، ومن يقر ، على إشراك ، ومن ينكر النبوة ، ومن يصدق ، ١٤ ، ومن يصدق الكهان والمنجمين والمتنبئين ، ومن ينكر البعث ، ومن يؤمن به ، ومن يقول بالرجعة ، ومن يقول بالتناسخ ، وكان منهم الحمس ، ومن يقيم نوعاً من الحلال والحرام ، وفيهم الحلة ، اللذين لا يبالون ما يصنعون ، وفيهم من التمس الحكمة ، ومن تمس بالجلد ، ومن يبحث عن دين جديد " (١)

ونسحق نلاحظ أن بعض الشعراء قد تمثلوا كثيراً من هذه التيارات والأفكار الدينية والثقافية ، ونلمح تأثير هذه التيارات عندهم : ومن ذلك قول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري : (٢)

واجمعوا أمركم على البر والتقوى وترك الخنا وأخذ الحلال
ويقول زهير : (٣)

فإن الحسق مقطعه ثلاث يمين ، أو نفار ، أو حلاء

ويقول أبي قيس بن الأسلت الأنصاري : (٤)

(١) عبد الحليم محمود : التفكير الفلسفي في الإسلام ، ص ٤٢ .

(٢) ديوان أبي قيس : ص ٧٨ .

(٣) ديوان زهير ، ص ٧٥ .

(٤) ديوان أبي قيس : ص ٨٣ .

يا بني الأرحام لا تقطعوهما وصلوها قصرة من طوال
واتقوا الله في ضعاف اليتامى ربما يستحل غير الحلال
ثم مال اليتيم لا تأكلوه إن مال اليتيم يرعاه والي

ولا شك أن هذا يعكس قيماً اجتماعية وإنسانية كالبر بالناس ، وتقوى الله ، وترك الخبائث ، والقناعة بالحلال ، ورعاية الحقوق والعدل ، وترك الحسد ، والرحمة ، وصلة الأرحام ، ومراعاة حقوق اليتامى . ويمثل هذا مواجهةً لروح البطش والعدوان والتعدي التي حمل رايها بعض الشعراء الجاهليين . هذا فضلاً عن أنها قيم مرتبطة بوجود إله يحاسب على تركها ، على عكس القيم الجاهلية التي يلتزم بها الفرد بوصفها مفخرة من مفاخر الرجل الكامل ، دون انتظار جزاء غير رضا الجماعة وتحقيق الذات .

ولكن الذي نلاحظه أن الشاعر المجيد يقدم هذه المواعظ في إطار فني جيد ، ومسن هؤلاء زهير ، أما ما قدمه قيس بن الأسلات الأنصاري من مواعظ ، فإنه لا يبدو أن يكون مجرد نظم لمواعظ لم يتوفر له عنصر الجودة الفنية ، لتغلب الغاية على الوسيلة ، والمعنى على عناصر التشكيل ، ولا نستبعد أن يكون جانب كبير من هذا الشعر متحلاً .

وإذا بحثنا عن مثل هذه القيم وما يشابهها في ديوان حاتم الطائي رأينا تأثير الديانة المسيحية واضحاً جلياً ، وهو تأثير لم يصل لدرجة اعتناقها .

يقول حاتم الطائي : ^(١)

وما زلت أسعى بين نابٍ ودارة بلحيانَ حتى خفتُ أن أُنصرا

^(١) ديوان حاتم الطائي ، ص ١٤ .

وناب ودارة مريضاً يبدو أن أهلها كانوا يدينون بالنصرانية . وخوف الشاعر لا يعكس رفضاً أساسه الجهل بهذه الديانة ، لأن الشاعر لم يخشَ اعتناق هذا الدين إلا حين وجد فيه ما فتنه واستماله ، مثلما كان كفار قريش يخشون على أنانيتهم ومواليهم من الاستماع إلى القرآن لما أحسوا فيه من تأثيره على عقولهم

وفي ديوان حاتم الطائي نرى اهتمامه بمجاراته ، ولكنه ليس اهتماماً تدفع إليه الرغبة والاشتفاء ، وإنما العفة والحياء والإحساس بالواجب .

يقول حاتم : ^(١)

وما أنا بالماشي إلى بيتي جاري طروقاً ، أحبيها كأحمر جانب

ويقول : ^(٢)

فأقسمتُ لا أمشي إلى سرِّ جارة ممدى النهر ما دام الحمام يبرُد

ويقول : ^(٣)

ألفضح جاري وأخون جاري معاذ الله أفعـل ما حييتُ

ويقول : ^(٤)

وإني لأخزي أن أرى بي بطنـة وجارات بسقي طاربات وغـف

ويقول : ^(٥)

وما تشتكيني جاري غير أنها إذا غاب عنها بعـلها لا أزورها

سيلفها خـري ، ويرجع بعـلها إليها ، ولم يقصر ، على ستورها

^(١) عبد الحلیم محمود : التفكير الفلسفي في الإسلام ، ص ٤٢ .

^(٢) نفس للمرجع السابق ، ص ١٨ .

^(٣) نفسه ، ص ٤١ .

^(٤) نفسه ، ص ٤١ .

^(٥) نفسه ، ص ٢٧ .

ويقول: (١)

وما ضرَّ جاراً ، يا ابنة القوم ، فاعلمي يجاورني - ألا يكون له مسترٌ
بعضي عن حارات قسومي غفلةً وفي السمع مني عن حديثهم وقرُّ

إن قراءتنا لهذه الأبيات تكشف عن إحساس الشاعر بالتزام محلي واجتماعي نحو الجار ، فهو لا يسعى لجارته في غياب زوجها ، ولا يفضحها ولا يخونه ، ولكنه مع ذلك لا يتعلّى عن جارته ، فهو يخيّر أن ترى به بطنه وجارته جائعات ، فإذا غاب البعل ، وصلها غيره دون أن يزورها . وهو لا يسترق النظر والسمع إلى جاره ، ليكشف أسوار جارته . وإذا قلنا إن هذا الالتزام كان منبعه أحلاق تسود ذلك العصر ، نكون قد نسينا هؤلاء الشعراء الذين تغنوا بخيانة الجيران كامرئ القيس ، والأعشى ، ونكون قد نسينا قول حاتم الطائي (معادُ الله أفعُلُ ما حييتُ) الذي يكشف عن خوفه من الله .

إن صورة حاتم الطائي - كما قدمها هو - في شعره - صورة رجل عارف بتعاليم دينية ، استهوت هذه التعاليم وتأصلت في نفسه على الرغم من أنه لم يعتنق ديناً . ففسى مواجهة السيادة بالبطش التي عبر عنها عمرو بن كلثوم في قوله: (٢)

ونشربُ إن وردنا الماء صفواً ويشربُ غيرنا كلاً وطيناً

نرى السيادة بالتواضع والإيثار عند حاتم كما في قوله: (٣)

وما أنا بالساعي بفضلٍ زمامها لنشربَ ما في الحوض قبل الركائب
فما أنا بالطاري حقيّة رَحْلَهَا لأركبها خفاً ، وأترك صاحي
إذا كنتَ رباً للقلوص فلا تدعُ رفيقك يمشي خلفها غير راكب

(١) موسوعة الشعر العربي ، ص ٥٥ .

(٢) للمعلقات السبع ، ص ١٨٨ .

(٣) ديوان حاتم ، ص ٢٩ .

فهو لا يسقي ناقته قبلَ غيره ولا يركب عليها وحده ويدع صاحبه يمشي خلفها ، وهو مخلوق يعبر عن تمسكه بقيم دينية دعت إليها الحنيفية ثم المسيحية قبل حاتم ، ودعا إليها الإسلام بعده .

إن حاتمًا يرسم لنفسه نموذجاً نلمح فيه صورةَ رجلٍ مؤمن بالله .

يقول حاتم الطائي : ^(١)

تحمل على الأدين ، واستبقِ ودهم	ولن تستطيع الحلم حتى تحلما
مق ترق أضغان العشيورة بالأند	وكف الأذى يحسم لك الداء محسما
وما ابتعتني في هواي لحاجة	إذا لم أجد فيها أمامي مقدما
إذا شئت ناويت امرأ السوء ما نزا	إليك ولا طمئت اللقيم الملطما
وفو اللب والتقوى حقيق إذا رأى	ذوي طبع الأخلاق أن يتكرما
فجاور كريماً واتدح من زناده	وأسند إليه إن تطاول سُلما
وعوراء قد عرضت عنها فلم يضر	وذي أود تقومته فتقووما
وأغفر عوراء الكريم اصطناعه	وأصفح من شتم اللقيم تكرما
ولا أعتدل المولى وإن كان عاذلاً	ولا أشتم ابن العم إن كان مفحما
ولا زادني عنه غنائي تباعدا	وإن كان ذا نقص من المال مُصرماً

ويقول : ^(٢)

ولا أظلم ابن العم ، إن كان إعرى	شهوداً وقد أودى بإعروته الدهر
فما زادنا بأو على ذي قرابة	غنانا ولا أزري بأحسابنا الفقر

^(١) ديوان حاتم ، ص ٢٤ - ٢٥ .

^(٢) ديوان حاتم ، ص ٤٠ .

فالشاعر يواجه واقعه بتشكيل في يقهر ما فيه من قهر وجور وظلم ولجاجة وفحش، وتعدّ، ومفارقة هوجاء بالمال والكثرة . وهو في مواجهته لمثالب الواقع يقيم نموذجاً مضاداً ، نلمح فيه قيماً إنسانية أساسها الحب والرحمة ، قيماً تأصلت في نفس الشخصية للمعبر عنها .

فإذا كان ما رُوي من شعر حاتم كله صحيحاً - فإننا لا بد وأن نقر بمعرفته بالله والبعث ، إلى جانب معرفته بهذه القيم الدينية .

كما أن الشعراء الجاهليين كانوا على معرفة باليهودية والنصرانية والحنيفية ، لأنهم كانوا أكثر الناس قدرة على هذه المعرفة ، وطلباً لها ، وقد استطاع بعضهم أن يقدم بعض هذه المعارف الدينية في سياق قصائدهم بصورة مباشرة أو غير مباشرة .

وإذا قلنا إن لكل شاعر شخصية ، وقضية ، تؤثّران في رؤيته ، فإن من الشعراء من يحاول قهر الضرورة في الواقع من خلال تشكيله الشعري ، فالسموئل يواجه واقعه بلاميته الرائعة ، فيتناول مشكلة قلة العدد في قبيلته ، ويفلسفها من خلال ما يمكن أن نسميه بفلسفة الصفوة ، فهم قليل في العدد ، والنمط السائد في العصر الجاهلي - هو أن العزة والمنعة لكثرة العدد .

يقول الأعشى : ^(١)

ولست بالأكثرٍ منهم حصيّ وإنما العزّة للكأثيرِ

ويقول المرقش : ^(٢)

ولنحنُ أكثرُها إذا عدَّ الحصى ولنا فواضلها ومجدُ لوائها

^(١) ديوان الأعشى ، ص ١٩٣ .

^(٢) للفضليات ، ص ٢٣٥ .

ويواجه السموءل هذا التصور الجاهلي للعزة والمنعة - على قلة عدد قومه - فيثبت
خطأه ويتصر للكيف على حساب الكم ، فنراه يقول : ^(٣)

إذا المرء لم يَدْنَسْ من اللوم عَرَضْهُ
وإن هو لم يحمل على النفس ضَمَمَهَا
تَعَرْنَا أَنَا قَلِيلٌ عَدِيدُنَا
وما قل من كانت بقاياها مَثَلُنَا
وما ضررنا أَنَا قَلِيلٌ وَجَارُنَا
لَنَا جَبَلٌ يَحْتَلُهُ مَنْ نُجِيرُهُ
رَمَا أَصْلُهُ تَحْتَ الثرى وَمَا بِهِ
وإنا لَقَوْمٌ لَا تَرَى الْقَتْلَ سُبَّةً
يَقْرُبُ حُبُّ الْمَوْتِ أَجَالُنَا لَنَا
وما مات منا سَيِّدٌ حَتَفَ أَنْفَهُ
تَسِيلُ عَلَى حَدِّ الظُّبَاتِ نَفُوسُنَا
صَفُونَا فَلَمْ نَكْدُرْ وَأَخْلَصَ مَرُّنَا
عَلَّوْنَا إِلَى عِمْرِ الظُّهُورِ وَحَطْنَا
فَنَحْنُ كَمَا الزَّنْ مَا فِي نَصَابِنَا
وَنُنْكَرُ إِنْ شَعْنَا عَلَى النَّاسِ قَوْلَهُمْ
إِذَا سَيِّدٌ مَنَا خَلَا قَامَ سَيِّدُ
وَمَا أَكْثَمَتْ نَارَ لَنَا دُونَ طَارِقِ
وَأَهَامُنَا مَشْهُورَةٌ فِي عَدُونَا
وَأَسْيَافُنَا فِي كُلِّ شَرْقٍ وَمَغْرِبِ

فَكُلُّ رَدَاءٍ يَرْتَدِّيهِ جَبِيلُ
فَلَيْسَ إِلَى حَسَنِ التَّشَاءِ سَبِيلُ
فَقُلْتُ لَهَا : إِنْ الْكَرَامُ قَلِيلُ
شَبَابٌ تَسَامَى لِلْعُلَى وَكُهُولُ
عَزِيزٌ وَجَارُ الْأَكْثَرِينَ ذَلِيلُ
مَنْعٌ يَرُدُّ الطَّرْفَ وَهُوَ كَلِيلُ
إِلَى النِّجْمِ فَرْعٌ لَا يَنَالُ طَوِيلُ
إِذَا مَا رَأَتْهُ عَامِرٌ وَسَلُولُ
وَتَكَرُّهُ أَجَالُهُمْ فَتَطُولُ
وَلَا طُلُّ مَنَا حَيْثُ كَانَ قَتِيلُ
وَلَيْسَتْ عَلَى غَيْرِ الظُّبَاتِ تَسِيلُ
إِنَّا أَطَابَتْ هَمَلُنَا وَفَحُولُ
لَوْ قَتِلَ إِلَى عِمْرِ الْبُطُونِ نَزُولُ
كَهَامٌ وَلَا فِينَا يُعَدُّ بِجِيلُ
وَلَا يَنْكُرُونَ الْقَوْلَ حِينَ نَقُولُ
قَوْلُ لَمَّا قَالَ الْكَرَامُ فَعُولُ
وَلَا ذَمُّنَا فِي النَّازِلِينَ نَزِيلُ
لَهَا غُرْرٌ مَعْلُومَةٌ وَحُجُولُ
لَهَا مِنْ قَرَاعِ الدَّارَعِينَ فَلَوْلُ

^(٣) ديوان السموءل ص ٩٠ - ٩٢ . ديوان الحماسة لأبي تمام شرح الترميزي ، ج ١ ص ٥٦ - ٦١ .

مَعْرُودَةٌ أَلَا تَسْلُ نَصَائِلَهَا فَنَغْمِدُ حَتَّى يَسْتَبَاحَ قَيْلُ
سَلَى إِنْ جَهِلَتِ النَّاسَ عَنَا وَعَنَهُمْ فَلَيْسَ سَوَاءَ عَالَمٌ وَجْهُولُ
فَلِنْ بَنِي السَّرِيَانِ قُطِبَ لِقَوْمِهِمْ تَدُورُ رَحَاهُمْ حَوْلَهُمْ وَتَحْوِلُ

يبدأ الشاعر نموذجه بحكمة تتصل اتصالاً وثيقاً بتجربته الشعرية ، فإذا انتفى عن المرء ما يندس عرضه ، فإن كل مظهر يظهر به فهو جميل . وانتفاء الدنس من المحاور الموضوعية للنموذج الذي يقدمه الشاعر . ويطور الشاعر من رؤيته فيقول : إن للمرء إذا لم يحمل على النفس ضميمها فليس له إلى حسن الثناء سبيل ، ومن هنا يبرز سعي الشاعر إلى تحقيق الحمد ، والثناء طلباً لخلود الذكر . ثم نراه يقيم حواراً بينه وبين من تعيره بقلة عددهم ، يرد فيه عليها بأن (الكرام قليل) وهذه للقولة هي محور النموذج كله وهي تلقي مع ما سبق أن ذكره بوجوب انتفاء الدنس عن عرض الإنسان . ثم يحاول أن ينفي ما تواضع عليه الناس من أن القلة إنما تكون في العند قائلاً : ما قل من كانت بقاياها مثلاً من شباب وكهول هموا للعلا .

ويحاول أن يطور من الفكرة منتصباً للقلة فهم قليلون لكنهم أقرباء ، ولنا فلان جارهم عزيز ، وجار الأكثرين ذليل .

وحديثه عن الجبل والحصن الذي يحتلونه يتصل بما قبله اتصالاً عضوياً ، فالقلة تحتاج إلى درع يحميها ، وما هذا الجبل والحصن غير هذا الدرع ، يحمي هذه الصفوة من الناس .

ثم يبيح حديثه عن القتال وحب الموت ، وقصر آجالهم ، وطوال آجال غمهم متراكباً مع البناء المعنوي للقصيدة ، فهم قوم لا يرون القتل سبة كفرهم ، وقد قرب آجالهم حب الموت ، وهذا يتفق مع الإطار العام فهم قليلون بسبب جهم للموت الذي قصر آجالهم ، وهم لا يموتون على فراشهم ، وإنما يموتون في ميدان القتال ، وهم لا

يتركون لهم دماً عند غيرهم من القبائل ، وإنما يقتصون لقتيلهم . وقد وصل عشقهم للقتل أن نفوسهم لا تسيل إلا على حد الظلمات وهي أطراف السيوف .

وينتقل الشاعر إلى الحديث عن نقاء قومه ، وصفاء نسلهم ، وهو حديث يتصل بقضية انتقاء الدنس التي بدأ بها قصيدته . لقد صفوا ولم يكدرهم شيء ، فقد أطابت نساؤهم حملهم ، وقد علوا إلى خير الظهور ، ونزلوا إلى خير البطون ، فهم كماء المطر ، وليس في نصابهم كلال ، وليس فيما ورثوا صفة مذمومة . إنما من وجهة نظر العلم سلالة نقية جيدة .

وبأي بعد ذلك فخره بأبائهم ، وحرومهم ، وانتصارهم ، تأكيداً لما قدمه من حديث عن هذا النقاء ، والصفاء ، والمنعة التي اتصفوا بها .

ثم يترجمه بعد ذلك بالحديث إلى من تعيره بقلة عددهم فيقول لها : اسألي الناس عا ؟ فليس سواء عالم وجهول . ثم يقرر أن بني الريان الذين ينتسب إليهم هم قطب لقومهم.

ولا شك أن السموعل قد نجح فنياً وواجه واقعه بما فيه من قصور كانت قلة عدد قبيلته أهم أسبابه ، وكان تشكيكه الفني بمثابة انتصار على هذا القصور ، وقهر للإحساس بالضعف فسي نفوس كل جماعة تشبه قومه في قلة العدد . وبما يؤكد ذلك توغل هذا المعنى الذي ألقى به السموعل منذ ما يقارب ستة عشر قرناً في وعينا حتى الآن "إن الكرام قليل" عبارة نرددها دائماً في مواقف كثيرة نشبه تلك المواقف التي واجهت الشاعر وواجهها بقوله هذا .

جاء هذا النموذج في بحر الطويل ، وقد استطاع الشاعر أن ينجح في تقديم رؤيته وفكرته تقديماً منفرداً ، في إطار هذا البحر ، وأن ينوع في التشكيل الصوتي الظاهر والخفي ، تنوعاً ملحوظاً ، فترى التكرار الصوتي ، والترادف ، والمقابلة تتراكب فيما بينها عناصر أساسية في التشكيل ، فترى الشاعر يكرر بعض الكلمات والحروف

والحركات محدثاً مما إيقاعاً داخلياً ظاهراً وفي بعض الآيات نرى أن تكراره للحروف يمثل صوتياً للفكرة والحدث ، ففي قوله :

تَسِيلُ عَلَى حَدِّ الظُّلُمَاتِ نَفُوسُنَا وَلَيْسَتْ عَلَى غَيْرِ الظُّلُمَاتِ تَسِيلُ

نجد أن تكراره لحرف السين والظاء يمثل الحدث الموت في إطار الصورة التي أرادها الشاعر ، حيث يبدو أن موت هؤلاء السادة يختلف عن موت غيرهم ، فنفسهم تسيل على حد الظلمات فيما يشبه السكون دون حيلة أو ضجيج .

ومن التكرار الصوتي الذي اعتمد فيه على تكرار الألفاظ (رداء يرتديه) ،
٣ (قليل .. قليل) ٥ (جارنا .. جار) ٩ (نرى .. رأته) ١٢ (تسيل نفوسنا .. الظلمات
وليس .. الظلمات تسيل) ١٥ (كماء .. كهام) ١٦ (نكر قولهم .. ينكرون القول ..
تقول) ١٧ (سيد .. سيد .. قول .. فعول) ١٨ (النازلين نزيل) ٢٤ (تدور رحاها
حولهم وتحول)

ومن المقابلات :

- ١- يدنس .. جميل ٢- ضميم .. الشاء .
- ٣- تعمرنا أنا قليل .. الكرام قليل ٤- شباب .. كهول .
- ٥- قليل .. عزيز .. الأكثرين .. ذليل .
- ٦- منيع .. كليل ٧- تحت الثرى .. إلى النعم .
- ٩- لا نرى .. رأته ١٠- يقرب حب .. تكرهه .. فتطول .
- ١٣- صفونا فلم نكدر .. أناث أطابت .. فحول .
- ١٤- علونا .. الظهور .. حطنا .. البطون .. نزول .
- ١٥- ماء المزن .. كهام ١٦- نكر .. لا ينكرون .

١٧- خلا .. قام

٢٠- شرق ومغرب .

٢٢- تُسَلَّ .. تغمد

٢٣- جهلت .. عالم وجهول .

وإذا كان التكرار الصوتي يدخل في إطار للموسيقى الظاهرة - فإن هذه المقابلات تدخل في إطار الموسيقى الخفية ، ولا شك أن المقابلة تكشف عن إحساس الشاعر بالمفارقة الناتجة عن وضع قومه ، فهم قلة في مجتمع لا يحترم إلا الكثرة .

وإذا تأملنا القافية نجد أن الشاعر قد استخدم لقصيدته قافية مردوفة موصولة بالسين ، فاللام - وهي الروى - متحركة ومردوفة ، لأن حرف اللين ملاصق للروى ، وهي موصولة باللين ، وهو الواو الناشئة من إشباع ضمة اللام ، وهذه القافية تتناسب في إيقاعها مع الصفة المشبهة على وزن فاعل ، وقد استخدم الشاعر من هذه الصفات للشبهة : حميل ، قليل ، ذليل ، كليل ، طويل ، قتيل ، بخيل ، نزيل . كما ألها تتناسب مع صيغة للمبالغة على وزن فَعُول ، وقد استخدم الشاعر منها : قَوُول ، فَعُول ، جهول . وتتناسب أيضاً مع صيغة الجمع على وزن فُعُول واستخدم الشاعر : حُجُول كُهُول ، فُحُول ، قُلُول ، ولا شك أن هذه الصيغ بما فيها من دلالات تتلاءم مع الأسلوب الفخم الذي يلزم موضوع الفخر .

وبلغت نظرنا أن الشاعر قد استخدم أسلوب النفي استخداماً ملحوظاً في بنائه لنموذجه ومن ذلك :

(لم يدنس ، لم يحمل ، ليس إلى حسن الثناء ، ما قل ، ما ضرنا ، لا نرى القتل سبة ، ما مات منا سيد ، ولا طُلَّ منا ، ليست على غير الطلبات ، لم نكدر ، ما في نصابها كَسْهام ، ولا فينا بخيل ، لا ينكرون ، ما أهدمت نار ، ولا دَمْنَا ، معودة ألا تسَل ، ليس سواء عالم وجهول) وقد قام النفي بدور مهم في تنقية النموذج وثقافته وتهذيبه ، فالشاعر نفي عن قومه ما يشينهم ويعيبهم . والذي نلاحظه أن الشاعر لم يبدأ قصيدته بالوقوف على الأطلال ، حيث اتجه مباشرة إلى الدخول في الموضوع من خلال حكمة عامة تتناسب موضوعياً مع النموذج الذي أراد أن يقدمه ، كما نلاحظ أن الصور والأساليب قد تراكبت فيما بينها وتلاحمت وتفاعلت تفاعلاً جيداً فلم نر في البناء المعنوي للقصيدة معاني لا تخدم الفكرة البسطة على الشاعر ، ولم نجد تنوعاً في بنيتها أو عروجاً عن الموضوع .

ثانياً : الحكم والوصايا :

١ - الحكم

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : **إِنَّ مِنَ الْبَيَانِ لَسِحْراً وَإِنْ مِنَ الشَّعْرِ لَحِكْمًا.**

وقال أبو تمام :

ولولا خللُ سنّها الشعر ما درى بغاة الندى من أين تُـبـوي المكارمُ

وكان الشاعر وهو العالم في قومه ، وهو الحكيم والمرشد - ينتهي إلى الحكمة في

أغلب موضوعاته ففي وقوفه على الأطلال ، يقول امرؤ القيس : [د / ٥٦]

ألا عم صباحاً أيّها الطللُ البالي وهل يَـعـمّنُ من كان في العصر الخالي

وهل يَـعـمّنُ إلا سعيّدٌ غلڈُ قليلُ الهموم ما يبيت بأوجالِ

ويقول في وصفه للخيل :

الخيرُ ما طلعت شمس وما غربت مُـطـلَّبُ بنواصي الخيل مقصوبُ

ويقول في تأمله للزمان : [د / ٣٨٧]

أرانا موضعين لأمر غيب ونُسخر بالطعام وبالشراب

وامرؤ القيس اللاهي يقرن لونه بحكمة جاهلية حين يقول : [د/ ٩٤]

تـمـتـع من الدنيا فإنك فانٍ من النشوات والنساء الحسنانِ

والأعشى صناجة العرب يقول : [د/ ١٣٥]

أقصر فكل طالب سيمِل إن ليكن على الحبيب عـوْلُ

فهو يقول للسبفيه إذا أمره في بعض ما يفعلُ

جهلُ طلاب الغانيات وقد يكون لـهو هـمُّه وغـزلُ

ويقول الأفره الأودي في مواجهة قومه حين رآهم قد ابتعدوا عن الجادة :
 لا يصلحُ الناسُ فوضى لا سَرَقة لهم ولا سَراةً إذا جهلهم مصادوا
 تلتفى الأمور بأهلِ الرشد ما صلحت فإن تولت فبالأشرارِ تنقُصادُ

ويقول الملقب العلوي في نهاية نونيته : [المفضليات ٢٩٢]

فإما أن تكونَ أحسي بحقي فأعرفُ فيك غشى من سميني
 وإلا فأطرحني واتخذني عدوا اتقيك وتقيني
 وما أدري إذا يمتُّ أمراً أريدُ الخيرَ أهتما يليني
 الأخير الذي أنا أتفيقه أم الشرُّ الذي هو يبتغيه

أما حاتم الطائي فإنه يواجه عاذلته على كرمه - بالحجة والبرهان ،
 فيقول لها : [١٧/د]

أريني جواداً مات هزلاً لعلني أرى ما ترين أو بخيلاً مخلداً
 ويقول : [٣٩/د]

يرى البخيلُ سبيلَ المالِ واحدةً إن الجوادَ يرى في أمواله سبلاً
 إن البخيلَ إذا مات يتبعه سوءُ الثناء ويحوي الوارث الإبلاً
 ونرى طرفه بن العبد يخرج من تبريره للهو في معلقته إلى قوله : [١١٣/د]
 وظلمَ ذوي القربى أشدَّ مضاضةً على النفس من وقع الحسام المهند
 ونراه يقدم إطاراً عاماً لأجزاء النصيحة ، وطلبها ، فيقول : [١٧٠/د]

إذا كنت في حاجةٍ مرسلأً فأرسل حكيمأً ولا توصو
 وإن ناصحٌ منك يوماً دنا فلا تتأ عنه ولا تقصو
 وإن بابُ أمرٍ عليك التوسى فشاور ليبيأً ولا تقصو
 وذو الحق لا تنتقص حقهُ فإن القطيعة في نقصو

ويقول عبيد بن الأبرص : [٢٢/د]

أفلح بما شئت فقد يدرك بالضئ
ساعيد بأرض إذا كنت بها
سعد وقد يوصل النازح النائي وقد
سعد وقد يوصل النازح النائي وقد

ويقول : [٥٦/د]

الخبر يبقى وإن طال الزمان به
والسشر أعيث ما أوعيت من زاد

ويقول : [٦٠/د]

ولا تبعن رأي من لم تقصو
ولا ترهذن في وصل أهل قرابة
ولكن برأي المرء ذي اللب فلتقد
لذخر في وصل الأبعد فازهد

وللفرسان حكمتهم التي تقوم على أعراف تتصل بالمتجمع الجاهلي من ناحية ، وعلى
مبدأ القوة من ناحية أخرى ، يقول عنترة :

أغشى فتاة الحى عند حليلها
وأغض طربي ما بدت لي جاري
وإذا غزا في الجيش لا أغشها
حتى يوارى جاري مأواها
إني امرؤ سمح الخليفة ماجد
لا اتبع النفس اللجوج هولا

ويقول :

ألا قاتل الله الطلول البواليا
وقولك للشيء الذي لا تناله
وقاتل ذكراك السنين الخوالي
إذا ما هو أحل لي ألا ليت ذالبا
ألم تعلموا أن الأسمه أحرزت
بقيتنا لو أن للدمر باقيا
تعالوا إلى ما تعلمون فياني
أرى الدهر لا ينجي من الموت ناجيا

فالحكمة عند الفرسان حكمة تضرب في نسيج رؤيتهم الخاصة ، وتأملهم
للوجود ، وللمبادئ التي انتهوا إليها وراثه أو ابتداءً .

وللصعاليك أيضاً حكمتهم ، يقول الشنفرى : [٣٨/د]
وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى وفيها لمن يخاف القلأ متحول
لعمرك ما بالأرض ضيق على امرئ سرى راغباً أو راهباً وهو يعقل
وينتهي عروة بن الورد إلى أن [٦٧/د] .

المال فيه مهابة وتجلمة والفقراً فيه مذلة وفضوح

وإلى أنه : [٧٠/د]

ما بالثراء يسود كل مُسَوِّدٍ مُثْرٍ ولكن بالفعال يسودُ

هذه إشارات سريعة إلى بعض الآيات التي تظهر فيها حكمة بعض الشعراء ، وتلخص رأيهم ورؤيتهم ، ولكن الحكمة كانت أوسع من تلك الإشارات ، وأكثر اتصالاً بالنصوص والمواقف ، ولهذا آثرنا أن ندرسها تفصيلاً في سياق الموضوعات والمواقف ، وفي إطار القضايا التي تتناولها ، فقد كان الشاعر الجاهلي ينتهي إلى الحكمة ، أو يبتدئ بها في غزله ، وفي مدحه ، وفي هجائه ، وعتابه ، وفي التزامه ، واغترابه ، وفي فخره الذاتي والقبلي ، وفي رحلته ، وفي تأمله للزمان والمكان ، وفي جدله مع نفسه ومجتمعه ووجوده .

فالشاعر كان حكيم قومه ، وكان عينهم الواعية على أنفسهم ، وعلى مجتمعهم ، ووجودهم .

٢- الوصايا

أوصاه إيصاء ، ووصاه توصية ، إذا عهد إليه ، وفي الصحاح أوصيت له بشيء ، وأوصيت إليه - إذا جعلته وصيك . وأوصيته ووصيته توصية - بمعنى ، قال رؤية

وصاني المعاج فيما وصني

أراد : فيما وصاني ، فحذف اللام القافية .

والاسم الوصاة ، والوصاية ، والوصية .

قال الليث : الوصاة - كالوصية ، وأنشد :

ألا ممن مبلغ عني يزيدا وصاة ممن أعني ثقة ودود

[تاج العروس : وصي]

وقال الراغب : الوصية - التقدم إلى الغير بما يعمل به مقترنا به عطف من قولهم : أرض واصمة ، متصلة النبات .

قال تعالى : "وصى بها إبراهيم بنيه ، ويعقوب " [البقرة ١٣٢]

وقال تعالى : "وأوصاني بالصلاة والزكاة ما دمت حيا [مريم ٣١]

وقال : "ثم كان من الذين آمنوا وتواصوا بالصبر " [البقرة ١٧]

وكانت الوصايا تنحى إلى الأبناء في الأعم الأغلب ، كما كانت هناك وصايا للمشيرة بوجهها الشاعر إليها ، وقد اتصلت الوصايا بمواقف كثيرة كتحرير لقيط بن يعمر الإيادي لقومه من غدر كسرى وحرره ، ووصيته لهم ونصحه إياهم باتخاذ الجيطة والاستعداد لقتاله .

ومن تلك الوصايا - وصية عيد قيس بن خفاف الهمجي لابنه حيلة ، والتي يقول

فيها : [المفضليات ٣٨٤]

أجْبِـلْ إِنْ أَبَاكَ كَارِبَ يَوْمِهِ	فَإِذَا دَعَيْتَ إِلَى الْعِظَائِمِ فَاعْجَلِ
أَوْصِكَ بِإِصْبَاءِ امْرِئٍ لَكَ نَاصِحٌ	طَبِـنَ بِرَيْبِ الدَّهْرِ غَيْرَ مَغْفَلِ
اللَّهُ فَاتَّقِهِ وَأَوْفِ بِنَذْرِهِ	وَإِذَا حَلَفْتَ مِمَّارِيًّا فَتَحَلَّلِ
وَالضَّيْفَ أَكْرَمَهُ فَإِنْ مَيِّتُهُ	حَقٌّ ، وَلَاتُكْ لَعْنَةُ لِلنَّزْلِ
وَأَعْلَمْ بِأَنَّ الضَّيْفَ عَجْرٌ أَجْمَلُهُ	مَيِّتُ لَيْتِهِ وَإِنْ لَمْ يُسْتَأَلِ
وَدَّعِ الْقَوَارِصَ لِلصَّدِيقِ وَغَيْرِهِ	كَيْ لَا يَرُوكَ مِنَ اللَّيَامِ الْعَمَلِ
وَصَلِّ لِلْوَاوِلِ مَا صَفَا لَكَ وَدُهُ	وَاحْذَرْ حِبَالَ الْخَائِنِ الْمَتَبَدِّلِ
وَاتْرِكْ عِلَّ السُّوءِ لَا تَحُلِلْ بِهِ	وَإِذَا تَبَا بِكَ مَنْزِلٌ فَتَحَوَّلِ
دَارَ الْهَوَانِ لِمَنْ رَأَى دَارَهُ	أَفْرَاحِلْ عَنْهَا كَمَنْ لَمْ يَرْحَلِ
وَإِذَا هَمَمْتَ بِأَمْرٍ شَرٍّ فَاهْدِ	وَإِذَا هَمَمْتَ بِأَمْرٍ خَيْرٍ فَافْعَلِ
وَإِذَا أَتَيْتَكَ مِنَ الْعَدُوِّ قَوَارِصَ	فَاقْرَصْ كَذَاكَ وَلَا تَقُلْ لَمْ أَفْعَلِ
وَإِذَا افْتَقَرْتَ فَلَا تَكُنْ مَتَحَشِّعًا	تَرْجُو الْفَوَاضِلَ عِنْدَ غَيْرِ الْمَفْضَلِ
وَإِذَا لَقَيْتَ الْقَوْمَ فَاضْرِبْ فِيهِمْ	حَقٌّ يَرُوكَ طَلَاءَ أَجْرَبَ مَهْمَلِ
وَاسْتَفِنْ مَا أَغْنَاكَ رُبُّكَ بِالْغِنَى	وَإِذَا تَصَبَّكَ حِمَاةٌ فَتَجَمَّلِ
وَاسْتَأْنِ حَلْمَكَ فِي أُمُورِكَ كُلِّهَا	وَإِذَا عَزَمْتَ عَلَى الْهَوَى فَتَوَكَّلِ
وَإِذَا تَشَاجَرَ فِي فَوَادِكْ مَرَّةً	أَمْرَانِ فَاعْمِدِ لِلْأَعْفَى الْأَجْمَلِ
وَإِذَا لَقَيْتَ الْبَاهِشِينَ إِلَى النَّدَى	غُورًا أَكْفِهِمْ بِقَاعِ مُحَلِّ
فَاعْنِهِمْ وَاسْرِعْ مَا يَمْسُرُوا بِهِ	وَإِذَا هُمْ نَزَلُوا بِضْنِكَ فَانْزَلِ

إِنَّ الْإِبْنَ هُوَ الْإِمْتِدَادُ الطَّبِيعِيُّ لِأَبِيهِ بَعْدَ مَوْتِهِ ، وَهُوَ رَمَزٌ لِحُلُودِ هَذَا الْأَبِ فِي ذَاكِرَةِ

الْجَمَاعَةِ فِي هَذَا الْمَجْتَمَعِ الرَّعْوِيِّ الَّذِي لَا يُؤْمِنُ بِحَيَاةٍ بَعْدَ الْمَوْتِ ، وَالْأَبُ لَا يَمُوتُ إِنَّهُ

ماله فقط ، وإنما يورثه أخلاقاً ومواقف ، وكأنه يريد من هذا الابن أن يكون صورة منه ، أو أن يكون نموذجاً لما أرادته هو لنفسه ، سواء أكان هذا النموذج صورة له أم لما كان ينشده وعجز عن تحقيقه ، ولهذا نراه يرسم لابنه بخاصة ، ولغيره من أبناء جماعته بعامية ، إطاراً للسلوك والأخلاق ، وهو إطار مستقبلي يقوم على الطلب في إطار ما يجب أن يكون عليه السلوك المنشود ، والشاعر يقف من ابنه موقف الواعظ المرشد ، ولهذا يستخدم الأمر والنهي والشرط عماداً لهذا النموذج . وهي أساليب تتناسب مع موضوع الوعظ والحكمة الذي قدم الشاعر من خلاله تجربته ورؤيته في صورة أنماط سلوكية يجب عليه اتباعها . وقد استخدم الشاعر (إذا) أداة للشرط وهي ظرف للمستقبل متضمنة معنى الشرط ^(١) ولهذا فإنما قلبت الماضي إلى المستقبل حيث ربطت بين الماضي الذي ورد فعلاً للشرط ، والأمر والنهي جواباً له . وقد جاء الجواب مقترناً بالفاء التي تدل على سرعة الطلب اقتتراناً واجباً .

وبلغت نظرنا أن الشاعر لم يستخدم مقدمة غزلية أو طلبية وكأنه لا يريد أن يشغل ابنه بمثل هذه المقدمات عما قدمه من نصائح .

ويقوم هذا النموذج على ثلاثة محاور الموصى (الأب) وهو المرسل ، والوصية ، (الرسالة) ، والموصى (الابن) وهو المرسل إليه .

وقد اتخذ الشاعر من قرب أحله ذريعة لتقديم الوصية ، وقد وصف الشاعر نفسه وصفاً يوهله لتقديم الوصية ، فإن الوصية يجب أن تستحق الاهتمام والتقدير . ومحور ما قدمه الشاعر من وصايا هو أداء الواجب طلباً للحمد وبعداً عن الذم ، فإكرام الضيف يكون من منطلق أن مبيته حق ، وخشية من أن يخير الضيف أهله بما يشين ، وحق لا يكون المرء لعةً للنازلين . وترك القوارص يكون بسبب الخشية من رؤية صاحبها على أنه من اللام العدل . ويقدم الشاعر جملة من الوصايا تدور حول المعاملة بالمثل ورفض الهوان

(١) ابن هشام مغني اللبيب ، ص ٩٢/٩٣ .

، فنرى دعوته إلى مواصلة المواصل مرتبطة بلوام صفاء وده ، ثم نرى دعوة إلى الرد على العدوان بالعدوان ، ومواجهة الهوان بالرفض وترك الأرض والرحيل عنها ، ثم نرى دعوة إلى مواجهة الفقر بالتحمل وعدم التخشع . ونرى أيضاً دعوة إلى الخير والحلم والعفاف وقهر دواعي الشر ، والانتصار لدواعي الخير ، ثم دعوة إلى التكافل ومعاونة المحتاجين في وقت الجلب .

وقد استخدم الشاعر في تشكيل نموده وسائل أسلوبية ، فإلى جانب تكراره للأمر والنهي نرى أيضاً تكراراً للشرط بصورة لافتة للنظر ، ويبدو أن الشاعر كان واقعاً تحت سيطرة نوع من الثنائية تجسدت خلال تشكيله في صورة تكراره للشرط وللمرادفات ، والمتقابلات ، وللتكرار الصوتي . وقد برزت المقابلات على النحو التالي :

٤- أكرمه .. لا تبك لعنة

٥- محير .. وإن لم يسأل

٦- الصديق .. اللئام العذل

٧- صل المواصل .. احذر الخائن المتبدل

٩- أفراحل .. كمن لم يرحل

١٠- شرفاتند .. حير فافعل

١٢- افتقرت .. لا تكن متخشعاً

ترجو الفواضل (عند) غير المفضل

١٤- الفني .. خصاصة

١٥- استأن حلمك .. عزم على المسوى

١٧- الباهشون .. غمراً

١٨- يسروا .. نزلوا بضنك

خلال ابنه . ووصية الابن نط يتوسل به الشاعر لتقدم رؤيته بحرية أكثر فقول الشاعر
 "وإذا بنا بك منزل فتحول" يمثل من وجهة نظره دعوة إلى رفض الالتزام بالقبيلة إذا
 وجد الفرد فيها شيئاً من الهوان ، لأنها ستصبح كما صورها في قوله :

دارُ الهوانِ لمن رآها داره أفرأجلَ عنها كمن لـم يرحل

وهي دعوة ضمنية لكل أبناء هذه القبيلة برفض أي هوان يأتي من السادة ، أو
 أصحاب الأمر .

إن الفن يقوم على الإرادة والحرية والاختيار ، ووسائل الفنان كثيرة لا يحدها حد
 ولا يفيد معها إلزام ، فالنص الجيد - متى خرج إلى النور - يصبح شاهداً على أن صاحبه
 كان حراً في إبداعه ، ولم يكن ملزماً ذلك الإلزام الذي يقهره ، وإلا لما وجدنا بين أيدينا
 نصاً جيداً بل إن لنا أن نتساءل ، أوتيس قول الشاعر (وصل المواويل ما صفاً لك ودّه)
 دعوة إلى مقاطعة كل من نشك في إخلاصه حتى ولو كان من أولى الأمر في هذه القبيلة .
 وكذلك قوله : وإذا هممت بأمر شر فالتد ، حيث يبدو بمثابة دعوة إلى عدم مجازاة غيره
 من أبناء القبيلة في غيهم وجورهم ، يؤيد ذلك قوله : وأستأن حلمك في أمورك كلها ،
 ويؤيده قوله (فاعمد للأعف الأجل) من الأمور .

ومن الوصايا الجيدة في الشعر الجاهلي - وصية عمرو بن الأهتم الذي وفد إلى
 رسول الله صلى الله عليه وسلم - وسمع شعره وقال بعد أن سمعه : إن من الشعر
 لحكماً ، وإن من البيان لسحراً "

يقول عمرو : ^(١)

لقد أوصيت ربي بن عمرو إذا حزبت عشيرتك الأمور
 بأن لا تفسدن ما قد سعينا وحفظ السورة العليا كبير

^(١) المفضليات ، ص ٤٠٩ .

وإن المجد أولك وعور
 وإنك لن تنال المجد حق
 بنفسك أو بمالك في أمور
 وجاري لا تميتنه وضيغي
 يوبؤ إليك أشعث حرفته
 أصبه بالكرامة واحتفظه
 وإن من الصديق عليك ضيفاً
 بأدواء الرجال إذا التقينا
 فإن رفعوا الأعنة فارفعنها
 وإن سجدوا عليك فلا تمهم
 فإن قصدوا لمر الحق فاقصد
 ومصدر غبه كرم وعير
 تجود بما يضمن به الضمير
 نهاب ركوبها الورع الذئور
 إذا أمسى وراء البيت كور
 عوان لا يهنهسا الفتور
 عليك فإن منطقة يسير
 بدلي ، إنني رجل بصير
 وما تخفي من الحسك الصدور
 إلى العليا وأنت بما جدير
 وحامد هم إذا حوى القدير
 وإن جاوروا فجز حق يصيروا

تقوم الرصية على محاور تمثل الركائز للشخصية العربية النموذجية في التصور
 العربي القديم ، وأهم هذه الركائز : حسن العلاقة بين الفرد وعشيرته ، وحفظ حقيقتهم
 والدفاع عنهم ، وطلب المجد الذي قد يكون طلبه وعراً ، وعاقبته كرم وعير .

ويقرر عمر لابنه وهي أنه لن ينال المجد حق بجود بما يضمن به الضمير ، بالنفس
 والمال ، وإكرام الضيف والحرص من الأصدقاء ، وما تخفي صدور الرجال من الضفائن ،
 والدفاع عن قومه ، ومجاهدة أعدائه بلا خوف ، فإن مالوا إلى الحق فعليه أن يقبل ، وإن
 جاوروا فعليه أن يقابل الجور بالجور ، حتى يصيروا ويعودوا إلى الحق .

وقدم الأعشى وصية لابنه في بانيته من بحر الطويل يقول فيها : ^(١)

سأوصي بصيراً إن دنوت من البلى وصاة امرئ قاسي الأمور وجرباً

^(١) [٢١/د]

بأن لا تَبْغِ الْوَدَّ مِنْ مَتْبَاعِي ولا تَأْ عَنْ ذِي بَغْضَةٍ إِنْ قَرِيبَا
فإن القريبَ من يقرب نفسه لعمرُ أَيْتِكَ الْخَيْرَ لَا مِنْ تَنْسِبا
وذلك حينَ لحقَ بهم وما لاقاه ، وإحساسه بالظلم بينهم وهو يقرن الوصية بمقاساة
الأمور والتجربة .

ويقدم وصيةً أخرى في معرض اختياره بقومه في فائتته من بحر البسيط ، يقول
فيها :

كَانَتْ وَصَاةٌ وَحَاحَاتٍ لَنَا كَيْفُ لو أنْ صَحْبُكَ إِذْ نَادَيْتَهُمْ وَقَفُوا
إِنَّ الْأَعْزُ أَبَانَا كَانَ قَالَ لَنَا أَوْصِيكُمْ بِثَلَاثٍ إِنِّي تَلِفْتُ
الضَّيْفَ ، أَوْصِيكُمْ بِالضَّيْفِ إِنَّ لَهُ حَقًّا عَلَى فَأَعْطِيهِ وَأَعْتَرَفْتُ
وَالْجَارَ ، أَوْصِيكُمْ بِالْجَارِ إِنَّ لَهُ يَوْمًا مِنَ الدَّهْرِ يَنْتَبِهُ فَيَنْصَرِفُ
وَقَاتِلُوا الْقَوْمَ إِنْ الْقَتَلَ مَكْرَمَةً إِذَا تَلَوَّى بِكَفِّ الْمَعْصَمِ الْعَرَفُ

ولا تقتصر وصايا الشعراء على ما يقدمونه من الوصايا المباشرة ، بل إن تحذير
الشاعر لقومه ونصحه لهم ، وإرشاده ، وما يقدمه من حكم تتصل بالسلوك
والأخلاق - تدخل في إطار الوصايا - بالمفهوم العام للوصية .

ومن تلك الوصايا ما وصى به المسيب بن عباس قومه بني ضبيعة فقال : ^(١)

أَبْلِغْ ضَبِيعَةَ إِنْ الْبَلَا دَ فِيهَا لَذِي حَسْبُ مَهْرَبُ
فَقَدْ سَجَسَ الْقَوْمُ فِي أَصْلِهِمْ إِذَا لَمْ تَضَامُوا وَإِنْ أَجْدَبُوا
فَإِنَّ الَّذِي كُنْتُمْ تَحْذَرُو نَ جَاءَتْ عَيُونٌ بِهِ تَضْرِبُ

^(١) شعراء النصرانية .

فإن تجلسوا غرضاً للمنو نِ حلفنا كما تُحذفُ الأرنبُ
وسمروا على إثر أولادكم ولا تنظروا مثلها واذهبوا

وتتضمن الوصية تحذيراً لقومه من البقاء بهذه الأرض التي يتهددون فيها الخطر ،
وطلباً منهم بأن يرحلوا عنها هرباً من الضيم والاستبعاد .

ولا شك أن الدارس يجد أن الحكم والوصايا تنظم كل موضوعات الشعر
الجاهلي . وإن ما قدمناه لا يزيد عن كونه إشارات موجزة لموضوع من أهم
موضوعات الشعر الجاهلي ، وأساس من أسس التشكيل الشعري في ذلك العصر .

ثالثاً: الزعامات

ثالثاً: الزعامات

تبدو السيادة والرياسة قيمة من قيم المجتمع الجاهلي " حيث تتحلى وحدة القبيلة بوجود شخصية عليا يطلق عليها أسماء مختلفة كالأمير ، والرب ، والرئيس ، والشيخ . وأكثر الألقاب إطلاقاً هو السيد أو الأمير " (١)

وتتم الرياسة بانتخاب حرٍّ بين الأفراد لا بالوراثة ، وإذا حدث وانتخب رجل بعد وفاة أبيه ، فإن ذلك يكون عادةً لما يتصف به الرئيس الجليل من سمات تؤهله للمنصب ، لا لينوته للرئيس القديم (٢) وقد عدد الجاحظ الصفات التي يجب توافرها في الرئيس فقال : كان أهل الجاهلية لا يسودون إلا من تكاملت فيه ست خصال : السخاء والنجدة والحلم والصبر والتواضع والبيان " .

وقد أحاجب ليس بن عاصم لما سئل كيف سَوَدك قومك ؟ فقال " بهذل الندى وكف الأذى ونصرة الملوك وتحصيل القرى :

فأصبحت في أمر العشرة كلها كذي الحلم يرضى ما يقول ويعرفُ
وذلك أني لا أعادي سراحهم ولا عن أسمى حراتهم أتتكفُ
وإني لأعطي سائلي ولربما أكلف ما لا أستطيع فأكلف
وإني لأعفو عن سفيهم ، وأحلم عن جاهلهم ، وأسمى في حوائجهم ، وأعطي سائلهم (٣)

(١) /د/ صالح أحمد العلي : محاضرات في تاريخ العرب ط ١ ص ٣١٦

(٢) نفس المرجع ، ص ١٥٧

(٣) الألويسي : بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب ج ٢ ص ١٨٧

ولا شك أن الإطار الذي يختار من خلاله الرئيس هو التزامه بقومه وصالحهم ، والتزامه بالقيم في إطارها القبلي . ولم يكن اختيار الرئيس نهاية المطاف بالنسبة لحكم القبيلة وإنما " كان لكل قبيلة مجلس عادة هو ندوة لهم . يستطيع كل فرد من أفراد القبيلة الحضور والتحدث فيه متى كان مجتمعاً ، وليس هناك أوقات معينة لاجتماعه ، والغالب أن يجتمع يوماً في المساء في بيت شيخ القبيلة ، وقد يجتمع في النهار ، أو قد يرسل منادياً ينادي الناس للاجتماع ، فهو لهم كالرلمان" (١)

يقول زهير بن أبي سلمى (٢)

وفيهـم مقاماتٌ حسانٌ وجوهـها وأنديةٌ يتناهـا القولُ والفعلُ
وإن جتتهـم ألفيتُ حولَ بيوتهم مجالسَ قد يشفى بأحلامها الجهلُ
وإن قامَ منهم قائمٌ قالَ قاعدُ رَشِدْتُ فلا غرمَ عليك ولا غَـذلُ
على مكربهم حقٌ من يعترِبهم وعند المقلين السـماحةُ والبـذلُ

فالمقامات والأندية والمجالس مفخرة لكل قبيلة فمن خلالها تحكم القبيلة وهي رمز لوحدها والتزامها بأفرادها في المال والرأي .. فالحكم يقوم على المشاركة بالرأي يقول عمرو بن شاس (٣)

وإن يلي ذو حاجة يلف وسطنا مجالس ينفي فضلَ أحلامها الجهلا
تقول فنرضى قولها فنعينها بقول إذا ما أخطأ القائلُ الفصلا

وقد رأينا فيما سبق من نصوص لبعض الشعراء من ذوي الرياسة والسيادة كعمار بن الطفيل وحاتم الطائي وغيرهم - كثيراً من الصفات التي يتحلى بها الرئيس الذي يبدو تجسداً للبطلوة الجاهلية .

(١) د/ صالح ، ص ١٥٥ .

(٢) ديوان زهير ، ص ١١٣ ، ص ١١٤

(٣) ديوان عمرو بن شاس .

ولكن الشعراء لم يتحدثوا فقط عن القيم المرتبطة بالرئاسة ، وإنما واجهوها أيضاً هؤلاء الرؤساء الذين انحرفوا عن الجادة في قيادتهم لقومهم .

ونود أن نشير إلى صفة كان الجاهليون شديدي الحرص على إبرازها في الرئيس - هي إظهار الحاكم أو الرئيس في صورة المُخْلِص أو المُلْحَا الذي تلجأ إليه الجماعة إذا ما أصابها شيء ، وهذا نابع من تصور "الثالثة" في هذا الإنسان.

وقد قدمت الخنساء صورة للسيد الرئيس في العصر الجاهلي من خلال مراثيها لأخيها صحر وقد رأينا أن صفة المأوى تمثل بانية أساسية من باتيات نموذج السيد الزعيم ، فهو "مأوى اليتم وغاية المتألم" ^(١) فقد كان حصناً شديداً الركن مجتمعاً ^(٢) لقد كان عصمة لمؤالة إذا نعل بمؤالة زلت ^(٣) :

حامي الحقيقة والمُجِير إذا	ما خيف حد نوائب الدهر ^(١)
مقل الناس إذا ما عصفت	جرياء الريح فيها بالخطر ^(٢)
مأوى الضريك ومأوى كل أرملة	عند المحول إذا ما هبت القر ^(٣)
والجابر العظيم المهيم	ض من المصاهر والممايح ^(٤)
ربيع هلاك ومأوى ندى	حين يخاف الناس قحط القطار ^(٥)
وقد وصفته بذلك من منطلق أنه :	

(١) الديوان ، ص ١٥

(٢) الديوان ، ص ٢١

(٣) الديوان ص ١٠٤

(٤) الديوان ، ص ١١٨ .

(٥) الديوان ، ص ١٢٥

(٦) الديوان ، ص ٣١

(٧) الديوان ، ص ١٢٩

(٨) الديوان ، ص ٢٦

السيد الجحججاج وابـ من السادة الشم الجحججاج
الحامل الثقل المهم من الملمات الفوادح

ولا شك أن صفات المأوى والمعدل والحصن _ قد جاءت من خلال تشكيل فني
تقدم فيه الشاعرة الإنسان في مواجهة قهر الزمان والمكان ، وما يفرضانه من قهر على
الإنسان . ولا شك أن هذه الصفات تجسيد لموقف الالتزام بالناس بعامة ، وبالقبيلة
بخاصة ، وهو التزام فرضته طبيعة الحياة الجاهلية فالسيادة والرئاسة قيمة من قيم المجتمع
الجاهلي وهي قيمة لها أصولها وقواعدها ، يقول حبيب بن الأعلم :^(١)

وإن السيد المعلوم منا يـجود بما يـضن به البـخيلُ
وإن سيادة الأقسام فاعلم لها صعداء مـطلعها طـويلُ

فالسيد متميز بصفاته ، والسيادة صعب مراقها ، طويل طريقها . ويفتخر هالك بن
حريم بقوله :

وميثا رئيس يستضاء بنوره سناء وحلماً فيه فاجتمعاً معاً

فالرئيس يستضاء بنوره ، ويهتدي برأيه وعقله ، ولكن هذه الاستضاءة لا تأتي من
خلال تصور أسطوري للرئيس ، وإنما من خلال ما يتميز به من خصائص معنوية ، ترتبط
برموز حسية ، حيث نرى الكرم يتהלل وجهه ، والحليم الحكيم يمثل نوراً يهتدي به .

وإذا كانت السيادة تمثل قيمة من قيم المجتمع الجاهلي ، فإن الشاعر يفخر بأن قومه
منبتٌ للسادة ، فنرى السموأل يقول :^(٢)

إذا سيد منا خلا قام سيدٌ قولٌ لما قال الكرامُ فعولُ

(١) ديوان المثلثين ج ٢ ص ٨٧ .

(٢) ديوان السموأل ، ص ٩١ .

ولهذا نرى أن السيادة والسادة عنصر أساس من عناصر النموذج الفني الذي يشكله الشعراء الجاهليون للقبيلة .

يقول النابغة الذبياني :^(١)

أضرب لمن عادى وأكثر نافعاً	لله عيناً من رأى أهل قبة
وأفضل مشفوعاً إليه وشافعاً	وأعظم أحلاماً وأكثر سيلاً
يوصون بالأفضال أبيضَ بارعاً	غداة غدوا منهم ملوك وسوقة
ولا الضيف ممنوعاً ولا الجار ضائعاً	مق تلقهم لا تلق للبيت عورة

وينتخر عبيد بن الأبرص بأن قومه ينتصرون على رئيس القوم وعلى من حوله من
الفرسان بعددهم ويحولهم فيقول :^(٢)

أجود السابح ذي العقب الطوال	كم رئيس يقدم الألف على —
يبيض والسمر من حي حلال	قد أباحت جمعه أسيفنا —
ويهجو أوس بن حجر بني قميم بأنهم مبعدون عن الحكم والقيادة فيقول : ^(٣)	
غس الأمانة صنبور فصنبور	مخلفون ويقضي الناس أمرهم

ولقيط بن يعمر الإيادي عندما حذر قومه بطش كسرى قدم لهم نموذجاً فنياً على
درجة كبيرة من الجودة للزعيم الذي يستطيع أن يقودهم في مواجهة كسرى .

ولقد كان لقيط كاتباً في ديوان كسرى فلما رأى أن كسرى يجمع على غزو إرماد
كتب إليهم بهذا الشعر .^(٤)

(١) ديوان النابغة ، ص ١٦٤ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٢١ .

(٣) مختارات شعراء العرب ، ص ٢ .

(٤) مختارات شعراء العرب ، ص ٢ .

والأبيات التي نقدمها من قصيدته التي بحث بما لقيط إلى قومه يحذرهم بطش كسرى
ويحثهم على قتاله - ترسم صورةً للزعيم الذي يجب أن يقلدوه أمرهم لمواجهة الأزمة.
يقول لقيط :

ورقلدوا أمركم ، لله دُرُكُم	رحبَ الذراع بأمر الحرب مضطلعا
لا مترفاً إن رخاء العيش ساعده	ولا إذا عضَّ مكروه به عشا
لا يقطعُ النوم إلا ريثَ يعيشه	هم يكادُ سناهُ يقصم الضلعا
ما انفكَّ يجلِبُ هذا الدهرَ أشطره	يرومُ منها إلى الأعداءِ مطلعا
مسهدُ النومِ تعنيه أموركم	يكون متبعاً طورا ومتبعاً
حتى استمرت على شزير مبرته	مستحکمُ الرأي لا قمحاً ولا ضرعاً
وليس يشغله مال يثمره	عنكم ولا ولدٌ يغني له الرفعا
كمالكِ بن قنانٍ أو كصاحبه	عمرو القنا يوم لاقى الحارثين معاً
إذ عابه غالب يوما فقال له :	دمت بجانبك قبل الليل مضطجعا
فناوروه فأنفوه أعا علل	في الحرب لا عاجزاً نكساً ولا روعا
لقد بذلت لكم نصحي بلا دغل	فاستيقظوا إن خير العلم ما نفعا
هذا كتابي إليكم والنذير لكم	لن رأى رأيه منكم ومن سمعا

تمثل القصيدة التي اقتطعنا منها هذا النموذج صورة لالتزام الشاعر بقومه . كما أنها
في مضمونها تمثل للالتزام الاجتماعي ، أما بالنسبة لهذه الأبيات فإنها تصور نموذجاً
للزعيم، كما تصوره شاعر رأى الخطر يتهدد قومه ، ولهذا قدم نموذج الزعيم الذي
يقودهم في أزمتهم ، فإن الزعامة أو الرئاسة تمثل أهم أسس النصر .. وهو يبدأ نموذجَه
بقوله : قللوا أمركم .. فالزعامة شرف يتقلده صاحبه كعقد أو قلادة من الجوهر الثمين

. ثم نراه يتبع الأمر بقوله : الله ذوكم .. وهى عبارة تقال على سبيل المدح والتعجب ، تكون بمثابة دعاء وتركية للمخاطب ، ثم يستطرد في وصف ذلك الرجل الذي يأمرهم أن يقلدوه أمرهم ، فهو رجب اللواع ، كناية عن قوته عند الشدائد ، وهو مضطلع بلمر الحرب ، لا يقبسه رخاء العيش ، أو نزول مكروه . وللمقابلة بين شطري البيت تبرز أهم الجوانب التي يجب أن يتميز بها الزعيم ... وقد جاءت المقابلة من خلال تصوير بياني .

ويتنقل الشاعر فيصور الزعيم بأنه لا ينام إلا نوماً متقطعاً ، فما إن ينام حتى يعيشه من نومه هم يكاد سنا ناره أن يصدع الضلوع ويقصمها .. والقصر يصور لنا الزعيم رجلاً لا يعرف الراحة أو الاستغراق في النوم حرصاً على قومه ، وخوفاً عليهم .

وهذا يؤكد اهتمامه بشئون قومه وهمومهم .. أما الصورة الاستعارية التي يصور فيها المم ناراَ يقصم سناها الضلوع ، فلها توجي بقدرته على مجاهدة عظام الأمور ، ثم نراه يعمق ذلك المعنى فيقول : أنه مسهد النوم ، أرق ، قلق ، ووصفه بأنه تعنيه أمورهم وأنه مشغول دائماً بقومه وبأمرهم يروم منها إلى الأعداء منفلاً . وهو رجل قد حلب الدهر أشطره ، أى مرت عليه ضروب من غيرة و شره ، فَعَبَّرَ أساليبه و أكتنه أسراره ، و هو يأخذ بمشورة الناس ، ويحزم أمره فيتبعونه ، وقد صبقلته الأحداث فأصبح مفتولا كالجلبل ، مستحكم الرأي ، ليس بجبان ولا ضعيف .

و لا شك أن الصورة جسدت الصورة المعنوية للقوة التي يتميز بها الرجل .
و الشاعر واع بما يشعل الزعيم أو الرئيس عن قومه ، و لهذا فإنه يجعل من صفاته أن لا يشغله مال يشره ، أو ولد يصرف إليه اهتمامه راجيا له الرفعة والمجد .
و بعد أن قدّم ما يجب أن يتوفر في الزعيم من صفات - انتقل إلى لفت أنظار قومه إلى من يتوفر فيهم هذه الصفات منهم ، ولكنه لم يقدم رجلاً واحداً و إنما قدم رجلين هما : مالك بن قنّان ، وعمرو القنا ، و هذا الأخير قد جربوه فوجدوه عنكاً قادراً على

مواجهة الحروب ، ليس بضعيف و لا جبان . و تخصيصه للأخير بالوصف يوحي أنه يميل إلى اختياره .

ثم يختتم نموذجه فيقول : لقد بذلت لكم نصحي خالصاً فاستيقظوا ان حمر العلم ما نفع .

إن الصورة التي قدمها لقيط هي صورة الزعيم المنقذ .. و هي صورة رجل ملتزم بقضايا قومه ، متفرغ لشعوبهم، لا يشغله عنهم شيء. و هو نموذج يمثل إطاراً عاماً يتخطى حدود الزمان و المكان ، فالحزم و القوة و القدرة و عدم الركون للنعمة أو الجزع في مواطن الشدة ، و السهر علي مصالح الناس ، و نضج التجربة و الخبرة بأمور الدهر ، و صواب الرأي ، و عدم الانشغال بأمور المال و الولد ، هذه الصفات ، تمثل أهم صفات الزعامة بوجه عام.

و يجمع النموذج عناصر وصفية مباشرة وعناصر بيانية فرحب الذراع كناية عن القوة ، و يحلب الدهر أشطره كناية عن التجربة والحنكة ، واستمرت على شزير مريرته كناية عن استحكام الأمر والقوة ، أما : رضاء العيش ساعده ، وعض مكروه ، و سناناه يقصم الضلعا ، يحلب هذا الدهر - فلها صورة استعارية ساعدت في بناء النموذج بناءً جمالياً بعيداً عن المباشرة . وعناصر الصورة وخطوطها تتجمع في تشكيل فني جيد تحكمه رؤية فكرية ناضجة ، و هي رؤية تتصل بالعصر الجاهلي من ناحية ، و برؤية الشاعر الخاصة من ناحية ثانية ، كما أنها تتصل بالحدث الذي انبثق عنه التشكيل .

وقد اتخذ الشاعر بحر البسيط إطاراً لنموذجه وقد ساعده طول البيت علي استيفاء معانيه ، وخلصه نسبياً من الغنائية . و القافية مجردة من الردف و التأسيس موصولة باللين، فالعين و هي الروي متحركة موصولة بالألف الحاصلة من إشباع الفتحة ، و قد

تراكب إيقاع القافية مع الموسيقي الظاهرة داخل الأبيات. ويمثل العين أكثر الحروف ترددا داخل النموذج.

كما نرى نوعا من التكرار الصوتي، يتصل بتكرار النفي و من ذلك: لا مترفا .. و لا نحشعا، لا يطعم، لا قمحا .. و لا ضرعا، و ليس يشغله مال.. و لا ولد، لا عاجزاً و لا ورعاً .

وتتراكب الصيغ الاسمية مع الأفعال في تشكيل البنية الصوتية والمحتوي الشعري للنموذج.. وقد أحدث استخدام الأفعال نوعاً من الحركة التي ميزت النموذج وخلصته من الجمود والتسطيح.

و قد تميز النموذج بوجود صيغ لاسم الفاعل والصفات المشبهة مثل : رحب ، لا مترفا ، متبع ، مستحكم ، لا قمحا ، و لا ضرعا ، لا عاجزاً ، و لا ورعاً ..

و لا شك أن الصيغة المثبتة لها دلالتها التي تحقق الصفة إيجابياً، أما المنفية فإنها تخلص النموذج و تنقيه مما قد يسلبه صفات الكمال.

وهكذا نرى أن لقيطاً قد قدم نموذجاً جيداً للزعيم بما وفره له من قيم فنية و معنوية علي الرغم من قصره .

رابعاً : الفخر

كان الشاعر - كما أشرنا من قبل - لسان قومه ، و عينهم ، يذود عنهم بشعره ، ويكشف لهم عن غوامض الوجود ، و يتأمل و يصوغ تأملاته قصائد من الحكمة والفخر ، و العتاب ، و ييث في قومه روح الصمود و التحدي ، و يحاول أن يرتفع بنفسه و قومه فوق الواقع ، و ينتصر للحياة علي العدم ، ولأمل علي اليأس، وللوحدة والنصرة علي التشتت و التخاذل .

وقد وجدنا في الفخر الجاهلي نماذج شعرية حاول الشاعر الجاهلي أن يقهر من خلالها الضرورة في الواقع رمزا ، و أن يقدم النموذج المنتصر في مقابل النموذج المنهزم أمام الزمان .

كما حاول الشاعر أن ينتصر - رمزا - علي المكان و ما يتصل به من عوامل السلب والقهر و التعدي و قد قدمت نماذج من الفخر في الموضوعات السابقة ، و سنشير هنا إلي بعض النماذج التي نري أنه من المفيد أن نلفت النظر إليها.

و اذا تأملنا نموذج الفارس الملتزم بقضايا قومه و مجتمعه . نجد أن الشاعر في إطار الفروسية الملتزمة يقدم الصورة التي تبهر قومه و تؤكد مكانته و همزه ، و تعمق من إحساس المجتمع بمكانته و بما يمثلته من قيم . يقول عبيد بن الأبرص :^(١)

لعمرك ما يخشى الخليط تفحشي	عليه ، ولا أنلأى علي المتودد
ولا ابتغى ود امرئ قل حيره	ولا أنا عن وصل الصديق بأصيد
ولني لأطفي الحرب بعد شبوها	وقد أوقدت للفي في كل موقد
فأوقننا للظالم المصطلبي ما	إذا لم يزعه رأيه عن تردد
وأغفر للمولي هناة تريبي	فأظلمه ما لم ينلني بمحقدى

(١) ديوان عبيد بن الأبرص، ص ٣٠

ومن رام ظلمي منهم فكأنما توقص حيناً من شواهي صندد
وإني لذو رأي بعاش بفضلــة وما أنا من علم الأمور بمبتدى
لعل الذي يرجو رداي و ميتي سفاهاً وجنناً أن يكون هو الردى
فما عيش من يرجو هلاكي بضائري ولا موت من قد مات قبلي بمخلدي

فالصفات التي يتصف بها الفارس الشاعر الحكيم عبيد بن الأبرص، تتمثل في حسر العشرة و الأنفة و صلة الصديق، وإباء الضيم ، وهو يطفى الحروب إذا أوقدت للغي ، ويوقدها للظالم ، وهو صاحب رأى سديد ، ونظر بعيد ، وعلم بالأمور.

فلات الشاعر بين مد وجزر في علاقتها مع أبناء قبيلته،فهو في الوقت الذي يغفر الهنات يرد الظلم عن نفسه ، وهو يطفى الحرب ، ولكنه يوقدها إذا استوجب الأمر ذلك، ثم نراه يواجه من يتمنون موته قائلاً : لعل الذي يرجو موتي أن يكون هو الردى . ولكنه يرتفع بنفسه عن أن يتمني الموت لمن يتمنونه له ، من خلال رؤية متميزة ، فيقول : إن عيش من يرجو موته لا يضيره ، وليس موت من مات قبله يخلده .

والتشكيل الفني هنا تشكيل يواجه به الشاعر الضرورة في هذا الواقع ، فوصفه لنفسه بأنه حسن العشرة ، وهو بمثابة رد علي من يقول بغير ذلك ، وهو وسيلة تمكنه من معاشرة قومه معاشرة طيبة ، أما وصفه بأنه يغفر الهنات ، ويرد الظلم فهما وسيلتان يؤكد بهما سعة صدره وأنفته ، وهذا لا ينفر منه قومه ، ولا يغريهم به في نفس الوقت .

فالتشكيل هنا ليس مجرد صورة قدمها الشاعر لنفسه في إطار الفخر ، وإنما هو سياج ودرع يحميه ، وسلاح ينتصر به علي نفسه ، وعلي غيره ، وأداة لتأكيد وجوده .

وهناك الشاعر الفارس الزعيم ، الذي يقدم نموذجاً فيشعرنا بتميزه وتفوقه وسيادته ، فهو محور من محاور وجود قبيلته .

يقول عامر بن الطفيل^(١)

لقد علمت عليا هوازن أنني أنا الفارس الحامي حقيقة جعفر
وقد علم المزنوق أني أكره عشية فيف الريح كرم المشهر
أردت لكيفا يعلم الله أنني صيرت وأخشى مثل يوم المشقر
لعمري وما عمري علي بهين لقد شان حر الوجه طعنة مسهر
فبفس الفتي إن كنت أعور عاقرا جباننا فما علري لدي كل محضر
وقد علموا أني أكر عليهم عشية فيف الريح كرم المشور
وما رمت حتى بل صدري ونحسه يجمع كهذاب الدمقس للسرور
أقول لنفس لا يجاد بمثلها أقللي المراح إنني غير مقصر

ويتحلى بروز الذات في قوله : أنا الفارس ، الحامي ، ما عمري بهين ، نفس لا يجاد بمثلها ، وكذلك في تسميته لفرسه بالمزنوق. والإطار الذي تدور في داخله الصورة إطار واقعي من ناحية ، ومن ناحية أخرى يمثل التزاما بقضايا القبيلة.

ويمثل النموذج صورة لما يلحق بنفس السيد الزعيم من ألم إذا أصيب في إحدى المعارك، وقد كانت الإصابة هنا في عين عامر بن الطفيل ، وهو لم يستطع أن يتخلص من الإحساس بالألم ، ولهذا فإن النموذج الفتي يمثل نوعا من التطهير ، ومحاولة لرأب الصدع النفسي الذي أصابه ... وهو في دفاعه عن نفسه إنما يدافع عن مكانته ، ولهذا فإنه يبدأ نموذج من الصورة العامة لوضعه في هذه القبيلة ، فهو الحامي حقيقة جعفر، وما أصابه لم يكن عن جبن، فهو لم يتوان وإنما اندفع إلى القتال اندفاعا ، واستخدام الفعل أكر مرتين يوحي بحضوره واستبساله في القتال .

(١) ديوان عامر بن الطفيل، ص ٦١.

ومن النماذج الذاتية نموذج أن الشاعر الفارس الحريص علي الجهد في مجتمعه ، أو
لمجتمعه يقول علدي بن زيد :^(١)

سأكسب مجدا أو تقوم نواصح علي بليل ناد باتي وعودي
ويقول امرؤ القيس :^(٢)

فلو أن ما أسعى لأدني معيشة كفاني ، ولم أطلب ، قليل من المال
ولكنما أسعى جهد مؤثـل وقد يدرك الجهد للوئـل أمثالي
وقد تمتد الشرف للنشود ليـشمل أكثر من قبيلة. يقول الأعشى في حديثه عن موقعه
ذي قار .

لو أن كل معد كان شاركنا في يوم ذي قار ما أخطاهم الشرف
ووضع الشاعر متميز في مجتمعه فهو من أكثر الناس وعيا بقيمته الإنسانية ،
وأكثرهم إحساسا بنفسه ، وهو أكثرهم وعيا بمجتمعه ، وبما يعتل في ضمير أفراده ،
وقد أشرنا إلى أثر العصبية الجاهلية في تشكيل سلوك الجماعة وقيمتها ، وكيف أن
اعتزازهم بالأنساب جعلهم يحرصون علي بقاء شجرة العائلة وامتدادها، ولهذا فلهم
أشادوا بنسبهم ورأوا أنهم خير الناس وأشرفهم وأكرمهم ، وكانما ليس في الدنيا سواهم..
يقول عراشة بن عمرو القيسي :

فلا قوم إلا نحن خير سياسة وعسير بقيات بقين وأولا
وأطول في دار الحفاظ إقامة وأربط أحلاما إذا البقل أجهلا
وأكثر منا سيدا وابن سيد وأجدر منا أن يقول فيفعلا
قروم نمتنا في فروع قديمة بحيث امتناع الجهد أن يتنقلا

^(١) جهرة أشعار العرب، ص ١٨١.

^(٢) ديوان امرؤ القيس ، ص ١٣٢-١٣٣.

فالشاعر يتخذ من إحساسه بتميزه ، أو من حاجته إلى هذا التميز ، منطلقا لتمييز قومه . فليس له أن يعيش إلا في مجتمع متفوق ، وهو حريص على تنمية هذا الإحساس وتعميقه في نفوس أبناء قبيلته .

فقد جعل الشاعر من قصره صفة القوم على قبيلته مقدمة ونتيجة ، فهم القوم دون غيرهم ؛ لأنهم غير الناس وأطول إقامة في دار الحفاظ ، وأربط أحرارا ، وأكثر سادة ، وأجدر بالقول والفعل ؛ ولأنهم نحو من شجرة قديمة مجيدة ، فلم ينتقل المجد إلى سواهم .

فكل شاعر يرى أن قومه منبت المجد وهم قد ورثوه عن آبائهم ، وهذا جعل أفراد القبيلة يشعرون بنوع من الاعتزاز بهذا المجد الموروث ، والنسب المتفرد .

يقول الخصيفي الحاربي : ^(١)

فأبقت لنا آباءنا من تراثهم	دعائم مجد كان في الناس معلما
ونرسى إلى حرثومة أدركت لنا	حديثا وعاديا من المجد حضرمما
بن من بني منهم بناء فمكنا	مكانا لنا منه رفيعا وسلاما
أولئك قومى إن يلد بيوتهم	أحو حدث يوما فلن يتهزما
وكم فيهم من سيد ذي مهابة	يهاب إذا ما رائد الحرب أضرمما
لنا العزة القعساء غتظلم العدا	بما ثم نستعصي بها أن نخطما
هم يطلدون الأرض لولا هم ارممت	من فوقها ذي بيان وأعجمما
وهم يذعمون القوم في كل موطن	بكل محطوب يترك القوم كظمما
يقوم فلا يعبأ الكلام محطينا	إذا الكرب أنسى الجيس أن يتكلما
وكننا بنحو ما انقض كركب	بدا زاهر منهن ليس بأقتمما
بدا زاهر منهن تأوي نحوم	إليه إذا مستأسد الشر أظلمما
ألا أيها المستعيري ما سألتني	بأيماننا في الحرب إلا لتعلمما
لما يستطيع الناس عقدا نشده	وننقضه منهم وإن كان مورما

(١) للفضيلات ، ص ٣٢٠-٣٢١

ولا شك أن اعتزاز الشاعر بمقومه قد فاق كل الحدود ، فأصلهم قدم يضرب بجذوره إلى قوم عاد ، ويتسع ويعلو بلا حدود ، وهم ملجأ لكل مكروب ، وفهم السادة ذوو الهبة ، وهم العزة القعساء (أي الثابتة) وهم لا ينقادون ولا يذلون ، وهم يثبتون الأرض ، ولولاهم لارتعت عن فوقها ، ولديهم خطيب لا يعيا أن يتكلم وقت الشدة ، وهم يحوم في السماء كلما اختفى نجم ظهر غيره أكثر إضاءة ، تأوي إليه النجوم ، وهم منبت السادة فكلما حلل سيد قام سيد ، وهم في الحروب أشداء لا يقوى عليهم أحد ، متفردين من دون الناس بالفعل .

إن الشاعر هنا معني بالتشكيل البشري ، وبالقيم الاجتماعية التي تضمن للقبيلة القوة والتفوق والاستمرار ، وهي قيم تحقق لأبناء القبيلة الزهر بقيلتهم ، والتعصب لها ، والالتزام بها التزاما قويا .

كان الشاعر الجاهلي معنيا بتعميق الإحساس بالالتزام بالقبيلة ، وقد عبر الشاعر الجاهلي عن التزامه القبلي في صور متعددة ، وكانت التوجهات المباشرة أبرز ملامح هذا الالتزام ، يقول أوس بن حجر :^(١)

فقومك لا تجهل عليهم ولا تكن	لهم هرشا تغتاهم وتقاتل
وما ينهض البازي بغير جناحه	ولا يحمل الماشين إلا الخوامل
ولا سابق إلا بسباق سليمة	ولا باطش ما لم تعنه الأنامل

إنها دعوة للفرد أن يحامل أبناء مجتمعه معاملة طيبة فلا يخفو قومه أو يغتاهم أو يقتلهم ، لأن القوم بالنسبة للفرد كالجنحين للبازي ، والأرجل للمتسابق ، والأنامل للمقاتل يقبض بها على سيفه .

إنها علاقة عضوية وعلاقة وظيفية ونفعية ، وهذا ما يريد الشاعر أن يبرزه ويصوره .

(١) ديوان أوس بن حجر ، ص ٩٩

ولا شك أن هذا التوجيه له تأثير على وعي الجماعة وسلوك أفرادها بإزائها .

يقول عبيد بن الأبرص معروا عن رؤيته وعن صالح جماعته : (١)

ولا ترهدن في وصل أهل قرابة لذعر وفي وصل الأبعد فازهد
ويقول الأعمى : (٢)

ولا ترهدن في وصل أهل قرابة ولا تك صبا في العشرة عادية
والشاعر الفارس يفتدي قومه بماله ونفسه . يقول محرز بن الكمير الضبي : (٣)

لدي لقومي ما جمعت من نشب إذا لفت الحرب أقواما بأقوام
ويقول الأعمى : (٤)

لدي لبن ذهل بن شيان نالني وراكبها يوم اللقاء وقلست
ويفتخر عوف بن عطية بالتزامه فيقول : (٥)

لعمرك إنني لأخو حفاظ وفي يوم الكربة غير غمر
أجود على الأبعد باجتهاد ولم أحرم ذوي قربي وأصر
وما بي ، فاعلموه ، من خشوع إلى أحد ، وما أزهى بكر
ألم تر أننا مردى حروب نسيل كأننا دفاع بحر

فهو يمنع قومه ويحفظهم ، وهو في الحرب قوي شجاع ، لا يرد سائلا من الأبعد ، ولا يجرم قريبا ، وهو رجل قوي تبرا من الخشوع والذل كما تبرا من الزهو والكبرياء ، وعلى الرغم من أن الشاعر يتحدث عن نفسه ، فإنه يتنقل دون تمهيد إلى الحديث عن

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٦٧ .

(٢) ديوان الأعمى ، ص ٣٨١ .

(٣) للفضليات ، ص ٧٥٢ .

(٤) ديوان الأعمى ، ص ٣٠٩ .

(٥) للفضليات ، ص ٣٢٨ .

قومه فضمير المفرد والجمع بعشان معا في وعي الشاعر الجاهلي وفي لا وعيه ، بلا حواجز ، ما دامت الأنا لا تشعر بقهر النحن ، أو بظلم واقع عليها من الجماعة فإن التوافق يتحقق دونما عوائق .

ولكن من الشعراء من تحقق التزامه في دائرة الاستقلال النفسي ، ومنهم طرفة بن العبد الذي نراه يقول :^(١)

إذا كدرت أخلاق كل فتى محض	أكف الأذى عن أسرتي متكرما
على أنني أجزى المقارض بالقرض	وأبذل معروفي وتصفو حليقتي
إذا ما أمور لم يكذب بعضها بمضى	وأضفي همومي بالزمام لوجهها
وفي الناس من يقضي عليه ولا يقضي	وأقضي على نفسي إذا الحق نسابني
إذا هزني قوم حميت بها عرضي	وإنني لنؤ حلـم علي أن سورني
ولا يحير فيمن لا يعود إلي خفض	وان طلبوا ودي عطفـت عليهم
وقلت له ليس القضاء كما تقضي	ومعترض في الحق غيرت قوله

ويقول :

وقد علموا أنني شجي لعدوهم	وأنني على شحنائهم كثر ما أغضي
ولكنني أحمي ذمار عشيرتي	ويبلغ من ركضت دونهم ركضي

فالشاعر متردد بين مقاطعه من يقاطعونه ، والإغضاء عن شحنائهم ، فهو يكف الأذى عن أسرته متكرما ، ولكنه يواجه المقاطعة بمثلها ، ويبذل معروفه ، ويدافع عن قومه ، وتصفو أخلاقه ، في الوقت الذي تتكدر فيه أخلاق نظرائه ، كما أنه يتسلح بالصبر والأناة أمام الشدائد حتى تنفرج ، وهو قادر على أن يحكم عقله ، وأن يملك نفسه ، في الوقت الذي يستجيب فيه غيره إلى الأهواء ، وهو ذو حلم ، ولكن ثورته في الغضب تأتي حين يحاول بعضهم أن يخدش كرامته فإذا ما طلبوا وده وعفوه استجاب لهم

^(١) ديوان طرفة ، ص ٢٠٠-٢٠١ .

، فلا غير فيمن لا يعود إلى التسامح ، وهو صريح يواجه من يحاولون أن يزيقوا الحقائق ، فيرغمهم على الرجوع إلى الحق ، وقد علم قومه أنه شجاع لعدوهم ، وأنه كثير الإغضاء علي بغضهم، وأنه يحمي ذمار عشيرته.

ولا شك أن تجربة الشاعر تمثل انعكاسا لواقعها وما فيه من مفارقات ، وانعكاسا لشخصيته وما تتميز به من حدة وانفعال.

ويبدو نموذج القبيلة إطارا عاما يضم في دأخله كل النماذج الإنسانية التي تكالف وتتجاذب، فلا التزام عارج المجتمع ، ولا التزام بدون أفراد لديهم الإرادة والحب الذي يخفف من تنافرهم، إن الفرد بوصفه جزءا من المجتمع يرى في وجود هذا المجتمع ورفقه وعوله وبقائه وجودا له هو، ولهذا فإن التنافر ليس غاية أو نهاية ، وإنما هو وسيلة لتحقيق الانسجام والتوافق . وعلى الرغم من أن الشعراء في إشدائهم بقبائلهم تقنوا كثيرا بالطولية الاجتماعية ، ومعنى أدق بالطولية القبلية ، فإننا وجدناهم أيضا يتشكرون بالطولات الفردية، ولكن هذه الطولات الفردية بطولات اجتماعية أيضا ، فأبطال القبيلة جزء من مفاهيمها وميراثها . "فالإنسان لا يكون حقيقيا إلا إذا عاش من أجل الآخرين . والبطل الذي يجسد المثل الأعلى يكون حقيقيا إذا كانت الوحدة الإنسانية حقيقة .

إن وضع المثل الأعلى ووضع المعارضة من الواقع - أمر لا معنى له، ولكن من الخطأ المبالغ فيه أن ننكر وجود المثل الأعلى فللمثل الأعلى والواقع يوجدان في وحدتهما وتعارفهما" (١)

إن "أنا" الشاعر واقعة ضمن ضمير الجمع "نحن" واستخدام الشاعر للضمير المفرد يكون بمثابة تأكيد مواقفه وتعميق مكانته داخل القبيلة. أما استخدام ضمير الجمع فإنما يكون تأكيد أو إبرازا لموقف القبيلة من القبائل، والقضية ليست مجرد إلزام من القبيلة للشاعر ، وإنما تتمثل في طبيعة الموقف والتجربة الشعرية . وإذا كانت القبيلة بحاجة إلى الشاعر لتشكيل نموذجها والإشادة بها ، فإن الشاعر في حاجة للقبيلة أيضا لكونه إنسانا

(١) سوري موجينا جون، للوردية ، عن كتاب مشكلات علم الجمال الحديث، ص ٧١٤ .

يعيش فيها ، وبوصفة شاعراً لابد أن يرتبط بالجماعة ، وأن يؤكد لنفسه مكانته فيها ، وأن يعرض عليها فنه الشعري ، وأن يجعل قومه يشاركونه تجاربه ورؤيته وأحاسيسه .

ويقدم لنا طرفه من العبد غودجاً مطولاً للقبيلة يشيد فيه بقومه بوصفهم تشكيلاً بشرياً متميزاً ملتزماً وبوصفهم تجسداً لتشكيل متميز من القيم الإنسانية والاجتماعية فيقول : (١)

وتشكي النفس ما صاب بها	فاصبري إنك من قوم صُبر
إن نصادف منفساً لا تلفنساً	فُرح الخير ولا نكبوا لضر
أسدُ غاب فلذا ما فزعوا	غير إنكاس ولا هوج هنر
ولي الأصل الذي في مثله	يصلح الإبر زرع الموتير
طيبُ الباعة سهلٌ ولم	سئل إن شئت في وحشٍ وعمر
وهم ما هم إذا ما لبسوا	نسج داود لباسٍ محتضر
وتساقى القوم كأساً مرة	وعلا الخيل دماء كالشقر
ثم زادوا ألهم في قومهم	غُفر ذنبهم ، غير فُغر
لا تعز الخمر إن طافوا بها	بسباء الشول والكوم البكر
فلذا ما شربوها وانتشوا	وهبوا كل أمون وطمر
ثم راحوا عبث المسك هم	يلحفون الأرض هذاب الأزر
ورثوا السوود عن آبائهم	ثم سادوا سووداً غير زبر
نحن في المشتاة ندعوا الجفلي	لا تری الأدب فينا ينتقر
حين قال الناس في مجلسهم	أقتار ذاك أم ربح قطر
بحفانٍ تعترني ناديتنا	من سد يفر حين حاج الصنير
كالجواني لا تني مترعة	لقري الأضياف أو للمحضر
ثم لا يخزن فينا لحمها	إنما يخزن لحم المدحمر

(١) ديوان طرفه ، ص ٧٦ - ٨٧.

ولقد تعلم بكبر أننا
ولقد تعلم بكر أننا
يكشفون الضر عن ذي ضرهم
فضل أحلامهم عن جارهم
ذلق في غارة مسفوحة
نمك الخيل علي مكروها
حين نادى الحي لما فزعوا
أيها الفتيان في مجلسنا
نذر الأبطال صرغي بينهم
فقداء لبني قيس علي
خالتي والنفس قدما لهم
وهم أسار لقمان إذا
لا يلحون علي غارمهم
ولقد كنت عليكم عاتبا
كنت فيكم كالمغلي رأسه
سأدرا أحسب غي رثدا

أفة الجزر مسامح يسر
فاضلوا الرأي في الروع وقر
ويرون علي الآبي المير
رخب الأذرع بالخير أمر
ولدي البأس حماة ما فقر
حين لا بمسكها إلا العشير
ودعا الداعي وقد بلغ اللعر
جردوا منها ورادا وشقر
ما بقي منهم كمي متعير
ما أصاب الناس من سر وضر
نعم الساعون في القوم الشطر
أغلت الشتوة أبداء الحزور
وعلي الإيسار تيسر العسر
فعقبتم بلذوب غنم أمر
فانجلي اليوم قناعي وخمر
فتاهت وقد صابت بقمر

جاء النموذج في بحر الرمل ، ولا شك أن هذا البحر قد ميز التجربة بإيقاعه الخاص ، أما بالنسبة للقافية فإننا نجد أن الروي هو حرف الراء . وهو من الحروف للكروية التي تحدث إيقاعا ظاهرا ، وهو يشكل مع إيقاع القصيدة وحدة إيقاعية تميز التجربة وتلوها . والقافية مقيدة مجردة من الردف والتأسيس ، فالراء وهي الروي ساكنة ولا ردف ولا تأسيس فيها ، وهو إيقاع يتناسب مع تلك الصيغ اللفظية التي تكررت في القصيدة بوجه عام ، والقافية بوجه خاص .

فصيغة فعل تتكرر بصورة لافتة ، وأكثرها جموع لصيغ المبالغة ، وقد أحدث تكرار هذه الصيغ وما يشبهها إيقاعا داخل الأبيات يتناسب مع روح الفخر والغنائية المسيطرة على النموذج ، وقد تراكبت صيغ الأفعال مع الصيغ الاسمية ، وأشاعت في النموذج الوصفي حركه ظاهره، وقد عمد الشاعر إلى نوع من التقسيم والتقطيع الصوتي ومن ذلك:

واضحوا الأوجه .. وفي الأزمة غر ، فاضلوا الرأي ... وفي الروح وقر ، صادقوا
البأس وفي المحفل غر ، رحب الأذرع ... بالخير أمر ، فرح الخير ... ولا نكبوا لضر ، غير
إنكاس ... ولا هوج هذر . ثم نجد إلى جانب التقسيم وتكرار لصيغ ، تكرار لفظيا
ظاهرا يحدث إيقاعا يترابط مع أدوات الإيقاع الأخرى علي هذا النحو :

صاب فاصبري .. صبر ، الإبر .. المؤثر ، وهم ما هم ... ليسو فسح ... لباس ،
شربوا .. انتعشوا ... وهبوا ، السورد .. سادوا .. سوودا ، لا يمزج .. إنما يحزن
... للمدخر ، يرون علي الآي المبر ، تمسك .. لا يحسكها علي الأيسار تيسر العسر .
ونجد المقابلات علي هذا النحو : فرح الخير ... لانكبوا لضر ، سهل .. وعر ، في الأزمة
... غر ، في الروح .. وقر ، سر ... وضر ، الأيسار .. العسر ، المغطي .. فأنجلي ،
سادرا .. غي .. رشدا ... تناهي .

ويستخدم الشاعر بعض الصور البيانية التي تلتحم مع الصور الوصفية ، ومن ذلك
وصفه بأنهم أسد غاب ، رمزا للشجاعة ، طيوا الساحة ، كناية عن الكرم
والسماحة، لهم سبل في وحش وعر : كناية عن القوة ، لبسوا نسج داود : كناية عن
فهمهم بالحرب وقوتهم ، وتساقى القوم كأسا مرة : كناية عن القتال، عبق المسك
بهم : يلحفون الأرض هذاب الأزر : كناية عن سعة العيش والنعمة ، آفة الجزر :
كناية عن كثرة ما يلجئون من الإبل، واضحوا الأوجه : كناية عن كرم المنبت رحب
الأذرع : كناية عن كرمهم وقوتهم . كنت كالغطي رأسه : كناية عن عدم إدراك
الصواب ، فأنجلي قناعي : كناية عن وضوح الرؤية .

وتتراكب الصور مع الوصف والإيقاع في تدفق وسلاسة في إطار تشكيلى يتميز بالطول والجودة ، وتكشف الصورة التي قدمها الشاعر لقومه عن رؤية تتصل بمروءة العصر وقيمه ، وتتصل بقيم إنسانية تتخطى أطر هذا العصر، كما أنها من ناحية أخرى تعبر عن الشاعر حيث تتسم الرؤية في جانب منها بالمستقبلية ، أو بالنموذج الذي يريده الشاعر لقومه ، ولهذا رأيناه قد وصفهم بما يتشده هو من صفات ، وكأنه يحفزهم بذلك على التحلي بتلك الفضائل والقيم التي قدمها في إطارها.

ولكن الشاعر لم يعمد إلى تقديم هذه الفضائل في إطار الوصايا وإنما قدمها وكأنها واقع يعيشه قومه . والنموذج يكشف عن حب الشاعر لقومه وإعجابه بهم. ولا شك أن الصورة في واقعيتها لا تخلو من نوع من المبالغة التي تتوارى خلف الصياغة المحكمة والأداء الجليد. وهو يؤكد انتسابه لهم عندما يطلب من نفسه أن تصير لأهنا من قوم صير ، وعندما يصرح بقوله ولي الأصل ، وعندما يكرر ضمير المتكلمين مسبقا بأن "أنا آفة الجزر - أنا واضحو الأوجه - أنا فاضلو الرأي - أنا صادقو البأس" وعندما يصرح بندمه على خروجهم وعودته إليهم بعد أن كان يرى فيه رشدًا ، ويصل إعجابه بهم إلى ذروته بقوله : وهم ما هم الذي يوحى بالتهويل والتعظيم.

والنموذج يعكس ثقافة واسعة ورؤية أصيلة ، وقد انعكس ذلك في قصيدته بصورة بارزة ، كما انعكس في معلقته ، وفي ديوانه بعامة ، وقد يكون اتصاله بالحيرة التي كانت ملتقى ثقافات شتى سببا في أصالة الرؤية واتساع الثقافة.



وأجد لزاما أن أناقش تلك الصورة التي قدمها عمرو بن كلثوم لقبيلته في معلقته الشهيرة والتي تقف على النقيض من النموذج الذي قدمه طرفة .

وبعض الدراسين يحاول أن يخرج من تأمل هذه المعلقة وما يشبهها بتعميم ما جاء فيها من أنماط للسلوك والقيم على العصر الجاهلي بعامة والشعر الجاهلي بخاصة ولكن ما

قدمناه من نماذج تعكس روح التفعل والتسامح في إطار فردي أو جماعي ، يجعلنا نتوقف عن مثل هذا الحكم.

وسوف نعرض بعض الأبيات التي تعكس صورة القبيلة من خلال رؤية الشاعر عمرو بن كلثوم . يقول عمرو: ^(١)

ورثنا الجحد قد علمت معد	نطاعن دونه حتى بيننا
ونحن إذا عماد الحبي خمرت	عن الأحفاض نمنع من يلينا
نحذ رعوسهم في غمر بر	فما يدرون ماذا يتقوننا
بشبان يرون القتل محمدا	وشهب في الحروب يحربنا
ألا لا يجهلن أحد علينا	فنجهل فوق جهل الجاهلينا
مق نعقد قرينتنا بحبل	نحذ الجبل أو نقص القرينا
ونحن الحاسبون بذى أرطبي	تسف الجللة الخور الدرينا
ونحن الحاكمون إذا أطعنا	ونحن العارمون إذا عصينا
ونحن التاركون لما سخطنا	ونحن الآملون بما رضىنا
ونشرب إن وردنا الماء صفوا	ونشرب غيرنا كدرا وطينا
لنا الدنيا ومن أمسى عليها	ونبطش حين نبطش قادرينا
بغاة ظالمين وما ظلمنا	ولكننا سبداً ظالمينا

يقول الدكتور سليمان العطار ، في دراسته التي قدمها للمعلقة أن "نا" تمثل القبيلة التي تحول الشاعر إلى لسانه ، وكأنما قد زال أي تناقض بين الفرد وجمتمع القبلي ^(٢)

وهذا ليس صحيحا تماما ، لأن الشاعر لم يكن مجرد لسانا للقبيلة تملأ عليه ما يقوله ، وإنما تحولت القبيلة إلى موضوع يقيم الشاعر من خلاله بناء المعنوي والفني ، قد تكون بعض هذه الصفات والمفاهيم والسلوكيات جزءا من واقع هذه القبيلة ، ولكن رؤية

^(١) شرح المعلقات السبع ، للدكتور سليمان العطار ، ص ٢٢٣ - ٢٤٢ .

^(٢) نفسه ، ٢٤٨ .

الشاعر وتشكيله هو الذي أوجد هذه المعاني وانتزعها وألف بينها ، وهو لم يقف عند مجرد التعبير عن واقع ، وإنما أوجد واقعا جديدا ، من خلال تشكيله ورؤيته ، وهذا يجعلنا نرى أثر الإبداع الفردي في صنع نموذج الجماعة ، فليست القبيلة بالضرورة تمثل هذه الصورة.

إن ما في الآيات من مبالغة أمر لا خلاف عليه ، ولكننا لا نريد أن نسلم به مسلمة من المسلمات ، وإنما نريد أن نقول إن النموذج صورة لتخيل الشاعر ، أو بمعنى آخر هو ما يريد الشاعر أن تكون عليه قبيلته ، ويعني ذلك أن رؤيته ليست واقعية تماما ، وإنما هي مستقبلية إلى حد بعيد.

فما في القصيدة من تصور أو مبالغة لا يجب بالضرورة أن "تطرح علينا ما يمكن أن نسميه قانون القوة كمصدر للحقوق في العصر الجاهلي" ^(١)

على الرغم من وجود مثل هذا القانون بصورة ما في ذلك العصر . إن ما في النموذج لا يجب أن يزيد عن كونه رؤية شاعر فارس متميز ، وسيد في قبيلته ، يواجه ملوكا انتصر لغيره عليه ، فيتمكن هذا السيد من قتل هذا الملك ، فتزهو نشوة النصر ، فيتصور أن قبيلته محور هذا الوجود ، يؤكد ذلك ما يستخدمه من أسلوب القصر ، فهم وليس سواهم الخابسون ، والحاكمون ، والعارمون ، والتاركون ، والأخذون ، وهم أمتع الناس وأقواهم ، وأكثرهم بطشا ، يشربون الماء صفوا ، ويشرب غورهم كسندرا وطنيا ، يملكون البر والبحر ، وغر الجبابر لأطفالهم ساجدين ، ويسمى البلاغيون هذا النوع من القصر : "قصر الكمال" ^(٢) أو "القصر الادعائي".

لقد سيطر هذا النموذج الذي قدمه عمرو بن كلثوم على وهي قبيلته بني تغلب منذ العصر الجاهلي إلى ما بعد ظهور الدعوة الإسلامية ، ولهذا فإن شاعرا إسلاميا هو الموج التعليلي واجه ذلك محاولا هدمه وتحطيمه فقال ^(٣)

(١) نفسه ، ٢٤٨ .

(٢) الإشارات والتبهمات ، ص ٢٠٠ .

(٣) ديوان عمرو بن كلثوم ، ص ٢١ .

أهلي بني جشهم عن كل مكرمة قصيدة قالها عمرو بن كلثوم
 فيأخرون بها مذ كان أولهم يا للرجال لشعر غير مسعوم
 كم كان في مالك من شاعر أنف وسادة مخطل صيد لهاميم
 فيهم يكلم عن الأدق قديمهم لا بل يقول لأعلى سورة دومي
 إن القديم إذ ما ضاع آخره كساعد فله الأيام مجذوم

ولسنا نريد أن ننفي أثر الواقع أو العصر فيما قلناه عمرو بن كلثوم ، ولكننا نريد أن لا نتخذ من هذا النموذج صورة للعصر الجاهلي بعامة ، أو لبني تغلب في عصر عمرو بن كلثوم بخاصة ، فعالم الشعر يتميز - بطبيعته - عن الواقع ، كما أنه يضرب بمجذوره في أعماق التراث الشعري فضلا ، عن أنه يمثل رؤية الشاعر في المقام الأول ، على الرغم من اتصال هذه الرؤية بالواقع والعصر ، فالنموذج الذي عرضناه يعكس رؤية شاعر سيد ، ويرتبط بواقعة خاصة أعطته طابعه المتميز ، فالشعور بالظلم ، وما تبعه من تمرد ثم انتصار غير متوقع - جعل النموذج يعبر عن موقف شديد الخصوصية والتميز ، وقد أطلق هذا الموقف تلك النزعة التدميرية ، وما يرتبط بها من تداعيات وصور ، وقد كللت جودة النموذج وما فيه من ثورة وتدفق ، وما يعكس من نظرة فطرية تظهر حين يحركها مثير فني أو واقعي ، كان هذا سببا في سيطرة ذلك النموذج على وعي الشعراء بصورة واضحة ، بحيث نجد انعكاسا لهذا النموذج الكلثومي للقبيلة في أشعار هؤلاء الشعراء ، ومن ذلك قول الحرث بن ظالم^(١)

وإني يسوم غمرة غير فخر تركت النهب والأسرى الرغابا
 فما قومي بثعلبة بن سعد ولا بفزارة الشعرى رقابا
 وقومي إن سألت بني لؤي بمكة علموا الناس الضرابا

(١) المفضليات ، ٣١٤ .

ويقول معاوية بن مالك ^(١)

إذا نزل السحاب بأرض قسوم
ويقول الأعشى ^(٢)

رعيناه وإن كانوا غضابا

وزافت فيلق قبل الصباح
وجود الخيل تعثر في الرماح
إذا ما حاربت عور اللقاح
إذا ما غص بالماء القراح
وأضرب بالهنلة الصفاح

ألسنا المانعين إذا فرعننا
سوام الحصى حتى نكتفيه
ألسنا المقتضين بمن أتاننا
ألسنا الفارجين لكل كرب
ألسنا نحن أكرم إن نسبنا

وقد نسب إلي عترة قوله ^(٣)

فأضحى العالمون لنا عبيدا
ولم نترك لقاصدنا وفودا
تخر لنا أعاديها سجودا
يرى منا جبايرة أسودا
وغلا الأرض إحسانا وجودا

ملأنا سائر الأقطار خوفا
وجاوزنا الثريا في علاها
إذا بلغ الفطام لنا صبي
فمن يقصد بداهية إلينا
ويوم البذل نعطي ما ملكننا

وسواء أصبحت نسبة القصيدة لعترة أم لم تكن صحيحة ، فإنها تمثل نوعا من المعارضة لقصيدة عمرو بن كلثوم ، كما أنها تكشف عن تأثر واضح بمعلقة عمرو.

ومثل ذلك قول أمية بن أبي الصلت ^(٤)

فأورثنا ماثرنا البنيينا
أقمنا حيث ساروا هارينا

ورثنا المجد عن كبر نزار
وكتنا حيثما علمت معد

(١) أشعار العامين الجاهليين ، ص ٥٤ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ٣٩٥ .

(٣) شعراء النصرانية ، ص ٨٢٨ / ٨٢٩ .

(٤) ديوان أمية بن أبي الصلت ، ص ٨٤ : ٨٦ .

وأرصدنا لحرب البحر جردا	تكون متونها حصنا حصينا
وفتيانا يرون القتل مجدا	وشيا في الحروب مجرينا
تغيرك القبائل من معد	إذا عدوا سعاية أولينا
بأنا النازلون بكل ثغر	وأنا الضاربون إذا التقينا
وأنا المانعون إذا أردنا	وأنا العاطفون إذا دعينا
وأنا الحاملون إذا أنماحت	عطوب في العشيرة تبتلينا
وأنا الرافعون على معد	أكفا في المكارم ما بقينا
وأنا الشاربون الماء صفوا	ويشرب غرنا كدرا وطينا

ولا شك أن تشابه هذه النصوص من حيث الشكل والمحتوى يكشف عن أن نظير الشاعر كان موجهًا إلى عالم الشعر في المقام الأول ، الأمر الذي لا تتوازي معه المؤثرات الواقعية ، وهي وإن توازت معه فإن رؤية الشاعر الخاصة ، وموقفه القائم على الاختصار-لها دور كبير في تشكيل هذه النماذج .

وإذا كان كثير من الشعراء قد تأثروا بنموذج عمرو بن كلثوم فإننا من ناحية لا نستبعد أن يكون هو نفسه قد تأثر بشعراء آخرين ، بل إن جودة النموذج تؤكد ذلك . ومن ناحية أخرى فإننا نرى أن عمرو بن كلثوم اتكأ على بعض النماذج الشعرية المبكرة التي سبقته بصورة مؤكدة عند شعراء من قبيلته تغلب ، ومن هؤلاء المهلهل بن ربيعة التغلبي في حماسياته المشهورة ، وقد وجدنا للمهلهل في (شعراء النصرانية) قصيدتين طويلتين من بحر الوافر يقول في الأولى^(١)

أقول لتغلب والعز فيها	أثيروها للذكى انتصار
تتابع إخواني ومضوا لأمر	عليه تتابع القوم الحصار
خذنا العهد الأكيد على عمري	بتركي كل ما حوت الديار
وهجري الغانيات وشرب كأس	ولبسي جبة لا تستعار

(١) شعراء النصرانية ، ص ١٦٤ .

ولست بخالغ درعي وسيفي إلي أن يخلع الليل النصار
والأ أن تبعد سراً بكر فلا يبقى لها أبدا أثار

والقصيدة الثانية وهي من بحر الوافر قد نسبت خطأ إلى بحر الطويل في شعراء
النصرانية .

وقد جاء فيها قول المهلهل^(١)

نكب القوم للأذقان صرعى وناخذ بالترائب والصلور
فدى لبني شقيق حين جأوا كأسد الغاب يجلب بالزبور
فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تفرع بالذكور
وكانوا قومنا فيغسوا علينا فقد لاقناهم لقح السمور
نظل الطير عاكفة عليهم كأن الخيل تنضج بالبحر

فالشاعر قد انطلق من نماذج شعرية سابقة ، فقدم قبيلته في صرة تتجاوز واقعها ،
ولهذا فإن ذلك النموذج الكلتومي ، بما يمثله من تسلط وطمش وبعد عن التعقل ، على
الرغم من أن ظاهره يوحي بالالتزام ، يجعل من الإنصاف أن نفرق بين التزام تبدو فيه
روح التعقل والحكمة ، وبالعكس نموذجاً فاضلاً متزناً للقبيلة ، وبين التزام يقدم لنا الشعر
من خلاله قبيلة متسلطة تعشق القتل والتدمير ولا تلقي إلى القيم الإنسانية بالا .

ونحن لا نحاي الحقيقة حين نقول : إن هذا الالتزام بعكس أفقا ضيقاً ، فهو التزام
قبلي غير إنساني ، وإن كان له دور في بعث هم القبيلة التي تبدو لنا ضعيفة وجاء
النموذج بمثابة محاولة لبعث الهمم ، وإشعال نار الحماسة ، وتعميق الشعور بالذات .

ورما جاءت المنصفات رد فعل لهذه القصائد غير المنصفة ومن هذه للنصفاء مينية
العباس بن مرداس وهي من بحر الطويل^(٢)

(١) شعراء النصرانية ، ص ١٧٠ .

(٢) الأصمعيات ص ٢٥ .

ومنها أيضا نونية عبد الشارق بن عبد العزي والتي يقول فيها ^(١)

فجاءوا عارضا بردا وجفنا	كمثل السيل نركب وازعينا
فلما أن توافقنا قليلا	أنخنا للكلاكل فارمينا
فلما لم ندع قوسا وسهما	مشينا نحوهم ومشوا إلينا
فأبوا بالرمح مكسرات	وأبنا بالسيف قد انخينا
فباتوا بالصعيد لهم أحاح	ولو محفت لنا الكلمى سرينا

والتوازن بين قوم الشاعر ومصرعهم واضح ، وانصاف الشاعر لخصوم قومه لا يخفى على المتأمل .

^(١) ديوان الحماسة ، ص ٨٢ .

خَامِسًا : الهجاء

ويتصل بموقف الشاعر من مجتمعه ، وما يتضمن من قيم ، موضوع مسن أخطر الموضوعات في الشعر الجاهلي هو الهجاء.

ففي الهجاء نرى الشاعر يرسم لخصومه النموذج القبيح ، فيصفهم بكل صفات القبح، ويسلبهم كل الصفات الفاضلة أو بعضها.

وإذا كان الشاعر ينفع قومه بغيره ، فإنه يستطيع أن ينفعهم أيضاً بهجاء خصومهم ، فقد كان الشاعر في قبيلته "صحيفتها السائرة ولسانها الذي ينشد مفاخرها ، ويهجو أعداءها ، ويرثي موتها ، ويشيد بمكائنها بين القبائل الأخرى" (١):

فالهجاء سلاح لا يقل أثره عن الأسلحة التي يستخدمها الجاهليون في حربهم .
يقول قيس بن خفاف البرهمي (٢)

فأصبحتُ أعددتُ للثأبِ	ت عرضاً بريئاً وعَضْباً صقيلاً
ووقعَ لسانٌ كجِدِّ السنانِ	ورعاً طویلَ القناتِ عُسولاً

ويروى أن الرسول صلى الله عليه وسلم - قال لحسان بن ثابت عندما هجا قريشاً "لشيءك أشدُّ عليهم من وقع النبال" (٣)

وقد كان الهجاء يمثل سلاحاً يوجهه الشاعر لخصومه ، داخل قبيلته وخارجها ، وأصبح الشاعر قادراً على أن ينفع ويضر بشعره ، ومن هنا ارتفعت مكانة الشعراء ،

(١) أحمد الشايب ، الشعر السياسي ، ص ٤٠-٤١ .

(٢) المفضليات ، ص ٣٨٦ .

(٣) المعقد الفريد ، ص ٥٠ ، ص ٢٧٧ .

وهاهم الناس ، وسعوا إلى إرضائهم ، فلم تكن هيات السادة في عصرهم ، مجرد مكافأة لهم على مدح ، ولكنها كانت أيضاً وسيلة لانتقاء الذم والمجاء . وقد جاء في الأمالي للمرترضى أن الشاعر كان إذا أراد المجاء ليس حلة خاصة كحلل الكهان ، وحلق رأسه ونزله ذؤابتين ودهن أحد شقي رأسه وانتعل نعلًا واحدة ^(١) " .

ويعلق الدكتور / شوقي ضيف كما هو على ذلك بقوله:

"ولم نعرف أن حلق الرأس كان من مستهم في الحج وكان شاعر المجاء يتنحى نفس الشعائر التي يصنعها في حججه وأثناء دعائه لأربابه حتى تصيب لعنات هجائه بكل ما يمكن من ألوان الأذى وضرب النحس المستمر" ^(٢) .

ويقول الدكتور عباس يومي عجلائن إن "هذه الهبة المخالفة للمألوف إنما تنسب للشر وتوحي بالانتقام ، ولم يكن الشاعر يخالف مألوف ما يليس إلا في شعر المجاء ، وربما كان هذا مرتبطاً بمبادئ قديمة تأصلت في نفوس العرب" ^(٣) .

وأرى - بالإضافة - إلى ما قيل أن هذا السلوك يرتبط بجلور أسطورية ، فقد كان الهذلي القديم يعتقد في تأثير الكلمة تأثيراً مادياً على الناس والطبيعة ، فالشاعر يواجه واقعه بتشكيل يقهره رمزيا ، ويحطم عن طريقه الأبنية التي لا تتوافق مع رؤيته ، ويحقق عن طريقه أمنياته الخيرة والشريرة ، ويبتظر به الخير ، ويستنزل به اللعنات .

"وللمجاء دور كبير في توجيه الحياة العربية والمحافظة على القيم" ^(٤) "فالمجاء هو الفن الذي يقود حركة المجتمع ، وهو الذي يكشف زيف الناس ، ويقوم الانحراف ويتبع الفساد أن كان" ^(٥) .

(١) أمالي المرترضى ، ج ١ ، ص ١٩١ .

(٢) شوقي ضيف : الشعر الجاهلي ، ص ١٩٧ .

(٣) عباس يومي عجلائن : المجاء الجاهلي ، ص ١٣٣ .

(٤) نفس المرجع ، ص ١٣٩ .

(٥) العقلاء الفريد ، ص ج ٥ ، ص ٢٧٧ .

ولم يكف الشعراء بسلب المهجو فضائله ومروته ، بل إنهم جعلوا نقص الفضيلة عيبا ، فليس الفضل أن تكون كريما ، وإنما أن تكون أكرم الناس ، وأحسنهم وأشجعهم ، وأكثرهم مراسا وتجربة ونبلا ، هذا فضلا عن كون المهجاء يمثل السلب في مقابل المدح بمعناه الواسع الذي يمثل الإيجاب ، كما أنه يمثل التفتيش والزرابة ويكشف عن قدرة على السخرية . وإذا كنا رأينا أن النقد الاجتماعي يمتزج بنوع من الالتزام والخوف على المجتمع ، فإن المهجاء ينشأ عن كراهية ونفور تجاه المهجو.

ولا شك أن المهجاء يؤدي وظيفة اجتماعية ونفسية تشبه التطهير ، حيث يتخلص الشاعر وقومه من بعض النزعات ، بإرضاء ميلهم لتحطيم نموذج يكرهونه ، بحلال التجربة التي يعيشونها ، وهم يقيمون ضمنا نموذجًا مضادا لنموذج المهجاء.

وقد نسبت إلى الرسول صلى الله عليه وسلم قوله ، "الشعر كلام جزل ، تتكلم به العرب في بواديها ، وتسلب به الضغائن من بينها" (١)

وهذا ينهنا إلى أن الشعر يقوم بما يشبه التطهير حيث يعيش المبدع والمتلقي في تلك التجربة التي تساعدهم على التوافق النفسي ، والتخلص من الغرائز والرغبات المكبوتة ، ومعنى هذا أن الشعر قد يكمل النقص المائل في الواقع ، فقد يلهج الشاعر بمفاخر لم تتحقق لقومه ، يقول عمرو بن شاس معرضا بكثرة التي لم تفلح في الغزو ، ولم تنل غير ما زعمه شاعرها من مكاسب اقتصرت على القول دون الفعل: (٢)

فما أفلحت في الغزو كندة بعدها	ولا أدركوا مثقال حبة عسردل
سوى كلمات من أغاني شاعر	وقتلنى تمنى قتلها لم تقتل
ونحن قتلنا بالفرات وجزعه	عديا فلم يكسر به عود حرمئل

(١) ابن رشيح العمدة ، ج ١ ، ص ٢٨ .

(٢) ديوان عمرو بن شاس ، ص ٤٧ .

ويستعين بشيطانه لاستمطار اللعنات على خصومه ، كما يستعين الساحر بالأرواح الشريرة على إلحاق الأذى بمن يريد سحرهم" (١) وربما كان تصريح الشعراء بأن لهم شيطاناً يلهمهم ، وسيلة يهدد بها الشاعر غيره من الناس من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، كان يتخذ منه وسيلة لتبرير مالا يرضاه هؤلاء الناس من شعره ، سواء أكان هجاء أم محاضرة بالفواحش ، أم غير ذلك ، فما ذنبه إذا كان قول الشعر محكوماً بقوى خفية لا سبيل إلى ردّها أو مقاومتها ؟

ونستطيع أن نقول : إن جزءاً كبيراً من الهجاء الجاهلي اتصل بالأيام والحروب ، وإظهار بطولة القبيلة في مواجهة القبائل الأخرى ، وإظهار تفوقها على غيرها ، واتصافها بالتعقل إزاء تهور الآخرين . ولكن جزءاً من هذا الهجاء كان بمثابة نقدٍ لبطون بعض القبائل ، حين يكترون العدوان من على بطون القبائل الأخرى ، وهذا النمط من الهجاء كان بمثابة تصوير عن روح جماعية ، من خلال رؤية الشاعر ، وهذا يقترب من الإعلام المعاصر ، الذي يقوم في حالة الحرب حين توجه الدولة إعلامها للهجوم بالكلمة على الدولة المعادية وإظهار مثالبها وعدوانها وإقامة الحجة عليها ، ومن هذا النوع من الهجاء القبلي قول الأعشى في مواجهة بني شيبان بعامة ويزيد بن شيبان بخاصة : (٢)

رأيت بني شيبان يظهر منهم	لقومي عمداً نغصّة ومظالم
فإن تصبحوا أدق العدو فقبلكم	من الدهر عادتنا الرباب ودارم
أبا ثابت أو تتمون فإنما	يهيم لعينيه من الشر هائم
مق تلتقنا والخيل تحمل بزكنا	عناذيد منها جلة وصلادم
فتلق أناساً لا يخوم سلاحهم	إذا كان حراً للصفيح الجماحم
أبا ثابت لا تعلقك رماحنا	أبا ثابت أقصر وعرضك سالم

(١) ابن رشيق ، المعنى ، ج ١ ، ص ٢٨ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ١٢٧ / ١٢٩ .

أبي كل عام تقتلون وتُكَلِّدِي فتلك التي تبيضُ مِنْهَا المقادِمُ

ولا شك أن هذا النمط من الهجاء يتصل بالتهديد والوعيد ، والشاعر حين توجه لبني شيبان ، خصص هجاءه ليزيد بن شيبان ، وهو هجاء لا يصل للدرجة الإقذاع ، وإنما هو دعوة للسلام فيها شيء من الزجر للرجل الذي يقود عشيرته في مواجهة عشيرة الشاعر ، ولا شك أن هذا الشعر يكشف عن ضعف قبيلة الشاعر ، حيث نرى البطون الأخرى تكثر من الاعتداء عليها ، والقتل من أبنائها .

والشاعر معني بإظهار بُعْدِ خصمه عن الجادة ، وركونه إلى الشر ، كما أنه معني بإبراز قوة قومه ، فالتهديد في هذا المجتمع لا يجدي إلا إذا ساندته القوة .

وعلى الرغم من أن الشاعر قد حَرَّصَ على تهديد هؤلاء الناس فإن من الواضح أنه قد لزم حدوده ، فهم من ناحية بنو عمومة ، ومن ناحية أخرى أصحاب قوة .

واللافت للنظر أن الهجاء الجاهلي كان محكوماً بقوة الخصم نسبياً ، فضلاً عن أنه كان أيضاً محكوماً بشخصية الشاعر ، ولهذا نرى عامر بن الطفيل - على الرغم من قوة قومه في مواجهة بني ذبيان - يوجه إلى النابغة الذبياني شعراً لا قلذع فيه فيقول: (١)

ألا مَنْ مبلغ عني زياداً	غداة القاع إذ أزف الضرابُ
فإن لنا حكومة كل يوم	يسين في مفاصله الصوابُ
ولني سوف أحكم غير عاد	ولا قلذع إذا التمس الجوابُ
حكومة حازم لا عيب فيها	إذا ما القوم كظهم الخطابُ
فإن مطية الخلم التاني	على مهلٍ وللمجهل الشبابُ
وليس الجهل عن سني ولكن	غدت بنوافذ القول الركابُ

(١) ديوان عامر بن الطفيل ، ص ١٩ / ٢٠ .

فالشاعر هنا يضع لنفسه إطاراً لا يتجاوزهُ مُختاراً ، ولكن النابغة لما بلغه هذا الشعر قال : إن عامراً له نجدة وشعر ، ولسنا بقادرين على الانتصار منه ، ولكن دعوتي أجبه ، وأصغر إليه نفسه ، وأفضل إليه أباه وعمه ، فإنه يرى أنه أفضل منهما " (١)

وربما كان هذا معروفاً عن عامرٍ من أخباره ، أو مما صرح به في شعره ، كقوله : (٢)

فما سَوَّدَني عامراً عن ورائي أبى الله أن أسمر بأم ولا أب

وهذا يكشف عن أن الشاعر الجاهلي كان معنياً بمعرفة خصومه وعيوبهم ، كما كان معنياً بالبحث عن مواطن الضعف التي يمكن أن يصل عن طريق إبرازها إلي بث الفرقة فيهم . يقول النابغة : (٣)

فإن بكّ عامراً قد قال جهلاً فإن مظنة الجهل الشَّبَابُ
فكُنْ كأيك أو كأي براء توافقك الحكومة والصُّوابُ
ولا تذهب بملكك طاميات من الخيلاء ليس لمن باب
فإنك سوف تحلم أو تناهسى إذا ما شئت أو شاب الغرابُ

فهذا المجداء يتوجه إلي شخصية سياسية يتصف صاحبها بالخيلاء ، وينكر أن سيادته بسبب ورائة ، وإنما هي راجعة إلي تفوق شخصي ، ولهذا فإن الشاعر يدحضن هذا الزعم بطريقة ذكية ، فهو يصفه بالجهل لأنه شاب ، والشباب أمل إلى الجهل ، ولهذا فهو يطلب منه أن يكون كأبيه أو عمه في وقارهما ، وسداد رأيهما ، وبعدهما عن الجهل ، وكأنه يدعوها أن يُبتدأه عن رقاسة قومه ، كما يحلرهما ضمناً من خيالاته التي تمثل خطوياً

(١) ديوان النابغة ، ص ١٠٩ .

(٢) ديوان عامر ، ص ٢٨ .

(٣) ديوان النابغة ، ص ١٠٩ .

عليه وبالتالي على قومه ، كما نراه يستبعد إمكان رجوعه عن الجهل ، فهو لن يحلم أو ينتهي إلا إذا شاب أو شاب الغراب وهكذا كان الشاعر لسان قومه يحارب معهم بالكلمة . ولا شك أن الشاعر حين يوفق في فهم واقعهم فإنه يستطيع أن يواجهه بتشكيل يقهر الضرورة رمزاً فينجح واقعياً وفنياً.

ولكن بعض الشعراء كانوا يستجيبون للإغراء للمادي نظير هجاء السادة من بعض القبائل ، ومن هؤلاء ، بشر بن أبي خازم الأسدي ، فقد قال هجاءً في أوس بن حارثة بن لأنم من رؤساء قبيلة طي ، وكان قومٌ قد أغروه بهجائه ، وأعطوه إبلاً ، فهجاء وذكر أمه في هجائه ، ثم إن بشراً وقع في يد أوس ، فَمَنَّ عليه وأطلقه فقال : لا حرم والله لا مَدَحْتُ أَحَدًا ، حتى أموتُ - غيرك " (١)

وهذا الخير يربنا أن جزءاً آخر من الهجاء كان نتيجة لأسبابٍ مادية ، وقد كانت الظروف للمادية والاجتماعية التي عاشها الشاعر الجاهلي وراء ذلك. فقد كان قول الشعر كثيراً ما يستغرق وقت الشاعر ، ويحول بينه وبين العمل ، فيجد الشاعر نفسه غير قادر على تلبية حاجاته المعيشية ، فيخرج مادحاً ، أو يقبل أجراً نظير هجاء بعض السادة ، وعلى الرغم من الغاية من الهجاء - فإن بشراً قد استطاع أن يقدم نماذج جيدة من الهجاء من حيث التشكيل والمحتوى ، يقول بشر بن أبي خازم : (٢)

وَأُنْكَسَ إِذَا اسْتَعْرَتْ ضُرُوسٌ تَخْلِي مِنْ عِصَافِهَا النِّسَاءُ
سَأَقْدِفُ نَحْوَهُمْ مُمْتَنِعَاتٍ لَهَا مِنْ بَعْدِ هُلُوكِهِمْ بَقَاءُ

فهو يصف هؤلاء القوم باتعدام الوفاء ، وبالجهل في مواجهة الأمور ، وبالضعف والتقصير في مواجهة الحرب ، ويتوعددهم بهجاءٍ مر يبقى أثره حتى بعد موتهم.

(١) ديوان بشر ، ص ١ .

(٢) نفسه ، ص ٣ .

ومن هجاء بشر بن أبي حازم لأوس بن حارثة : (١)

فمن يك جاهلا من آل لأم تجدي عالما هم خبيرا
جعلتم قبر حارثة بن لأم إلا با تحلفون به فجورا
فقولوا للذي آلى يمينا : أي نلرت يا أوس النلورا ؟
إذا ما المكرمات رفعن يوما مددت لنيلها باعا قصيرا
غدرت بجار بيتك يا بن لأم وكنت بمثل فعلتها جديرا

فالشاعر يؤكد معرفته بهؤلاء الناس ، وهو تأكيد يعبر عن مكانته ، وعلمه ،
وقدرته على إدراك بواطن الأمور ، وعيوب الناس ، لقد جعلوا قبر واحد منهم إلهًا يحلفون
به فجورا ، ثم يواجه تهديد المهجو باستفهام يسخر فيه من هذا التهديد ، ثم يوجه
لأوس هجاء قاتلا : إنك مقصر في ميدان الشرف والبطولة ، فباعك أقصر من أن يطول
المكرمات ، ولقد غدرت بجار بيتك ، وأنت بهذا الغدر جدير ، فأنت مطبوع على
ذلك.

فالهجاء يدور حول انتفاء المكارم ، والوسم بالصفات القبيحة التي تشين الإنسان ،
وقد كان للهجاء أثر سعى على نفس المهجو ، فقد وجه الأعشى هجاء لعلقمة بن علاثة
يقول فيه : (٢)

تبيتون في المشتى ملاء بطونكم وجاراتكم غرثي يثن محامصا
فتألم علقمة من هذا الهجاء حتى لقد زعم الرواة أن علقمة بكى حين سمعه وقال :
قاتله الله أنحن كذلك . (٣)

(١) ديوان بشر بن أبي حازم ، ص ٩٠-٩١.

(٢) ديوان الأعشى ، ص ١٩٩.

ديوان الأعشى ، ص ١٩٨.

ولكن من المهجاء مالا يدور حول انتفاء المكارم وإنما يعمد إلى السخرية والاستهزاء ، كأن يسخر الشاعر من عيب خلقي ، أو يسخر سخرية منكرة بقبيلة من القبائل ، كما في قول الشاعر :^(١)

ولو قيل للكلب يا باهلي عوى الكلب ممن سوء ذاك النسب
وقول النابغة :^(٢)

جزى الله عيساً في المواطن كلها جزاء الكلاب العاويات وقد فعل
وقول الشاعر :^(٣)

على كل وجه عائذي دمامة يواي بها الأحياء حين تقوم
وأورثها شر التراث أبوهم قماءة جسم ، والرداء ذميم
من تسأل الضئى عن شر قويمه يقل لك إن العائذي لقيم

ولكن هذا المهجاء اللاذع المقذع هو السمة الغالبة للمهجاء الجاهلي ، فلم يكن أكثر هذا المهجاء دائراً حول العيوب الخلقية ، أو الشتم والسباب ، وإنما كان أكثره يدور حول انتفاء المكارم ، والكشف عن العيوب السلوكية ، والمواقف المشينة ، والتقصير في طلب المكارم ، والتخاذل ، وعدم نصرة الأهل والجار والمستجير .

ولا شك أن النوع الأول من المهجاء لا يتجاوز السخرية والتهكم على عكس النوع الثاني الذي يكشف عن العيوب والرزائل وأوجه القبح ويحذر منها ، فالشاعر الجاهلي في بعض مواقف المهجاء ، حين يعيب على المهجو سلوكه ، يرسم له السلوك الأمثل أو

(١) لمائة الأرب ، جـ ٣ ، ص ٢٧٩ .

(٢) ديوان النابغة ، ص ١١٩ .

(٣) شرح الحماسة للمرزوقي ، جـ ٤ ، ص ١٤٥٦ .

الطريق الذي يغسل به الدم ، فبشر بن أبي خازم يهجو عتبة بن مالك حين قُتِلَ رجلٌ من قوم بشر في حوارته يقول: (١)

أَجَارَ فَلَسِمَ بِمَنْعٍ مِنَ الضَّيْمِ جَارَهُ وَلَا هُوَ إِذْ عَصَا الضَّيَاعَ مَسِيرُ

ولكنه لا يكتفي بذلك وإنما يرسم له ما كان يجب عليه أن يفعله في مثل هذا الموقف فيقول : (فلو كنت إذ عفت الضياع أَسْرَكْتُه) أي سترته وتركته لشأنه ما دمت غير قادر على حمايته ، ثم يحمده في آخر النص ينصح معاتباً قومه قائلاً "فأوفوا وفاءً يغسل الدم عنكم" (٢) فهو يرسم لهم سبيل الخلاص مما لحق بهم من ذم.

وهذا النوع من الهجاء هجاء بئاء ، لأنه — وإن كان ذا أثر سيء على نفس المهجو — فإنه يقدم ما يجب أن يكون ، تجاه الموقف المعبر عنه.

وهناك هجاء وَجْهٌ أصحابه إلى الملوك الذين أقاموا إماراتهم على أطراف الجزيرة كالتنعمان بن المنذر ، وعمرو بن هند ، وهذا الهجاء ، وإن كان لا يصل لمرتبة الهجاء القرمي — فإنه يتجاوز مستوى الهجاء القبلي . فهذا المتلمس يوجه هجاءه لعمرو بن هند ساعراً منه ، فيقول : إنه على الرغم مما يملك ، يتميز غيظاً وحنقاً إذا اغتصبت لعة ابنه الصغير فنراه يقول : (٣)

وَمَبَايِضٌ ، وَلَكَ الْخَوَرَنَقُ	أَلَيْكَ السَّدِيرُ وَبَارِقُ
مِسْنَدَادٌ وَالنَّخْلُ الْمِسْقُ	وَالْقَصْرُ ذُو الشَّرَفَاتِ مِنْ
لَذَاتِ مَنْ صَاعٍ وَدِيسِقُ	وَالْعِمْرُ ذُو الْأَحْسَاءِ ، وَالـ
وَالْبَدْوُ مِنْ عَانٍ وَمُطَلَّقُ	وَالثَّعْلَابُ كُلُّهَا
مَوْلُودٍ يُظْلَمُهَا تُحَرِّقُ؟	وَتُظْلَلُ فِي دَوَامِ السَّـ

(١) ديوان بشر ، ص ٨٥ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٨٩ .

(٣) ديوان المتلمس الضبي ، ص ٣٣٦ - ٤٥ .

فلئن تعشّ فليلغن
ويهجوه المتلمس مرة أخرى بقوله : (١)

أطردتني حذر الهجاء ولا
ورهمتني هندا وعرضك في
شر الملوك وشرها حسبا
الفدر والآفات شيمته
وقال طرفة يهجو عمرو بن هند أيضا : (٢)

أما الملوك فأنت اليوم الأمهم
وقال يزيد بن الحداق الشني يهجو النعمان بن المنذر : (٣)

نعمان إنك خائن خدع
فإذا بدا لك نحت أثلثنا
يخفي ضميرك غير ما تبدي
فعليها إن كنت ذا حرد

ولم يكن هجاء ملك في ذلك العصر أمرا سهلا ، ودليل ذلك أن النعمان لما هجاء يزيد ، بحث إلي قومه كتيبة يقال لها دوسر فاستباحتهم . وهذا يكشف عن ارتباط الشعر بقومه فانتقام النعمان لم يقتصر على الشاعر وحده. أما في حالة المتلمس فإن النعمان حاول قتله هو وطرفة بن العبد ولكن المتلمس نجا وهرب إلي الشام ولحق بملوك آل جفنة النصاري : (٤) وهذا الهجاء الذي وجهه الشعراء إلي الملوك يكشف عن أن مدحهم لم يكن

(١) شعراء النصرانية ، ص ٣٣٩.

(٢) شعراء النصرانية : ص ٣١٩.

(٣) المفضليات ، ص ٢٩٦ .

(٤) شعراء النصرانية : ص ٣٣٠.

في غالبه نتيجة تقديس هؤلاء الملوك - وإن ارتبط بعضه ببعض الملامح التي توحى بشيء من التقديس .

فقد واكبت العصر الجاهلي الذي وصلنا شعره ما يشبه أن يكون عمداً عامياً على الوجود والعقائد الموروثة والقيم القديمة، وقد أسهم الشعراء بدور بارز في زلزلة ذلك التشكيل الموروث من العقائد والقيم ، وإثبات زيفه وعدم جدواه.

ولا شك أن الشاعر الجاهلي كان حريصاً على انتقاد بعض الناس وهجائهم ، إذا سلوكوا سلوكاً معيياً ، أو غير ملتزم بالجمتمع أو القيم ، أو إذا قصرُوا في واجب ، أو إذا تخلوا عن مسؤوليتهم تجاه قومهم . فهذا الحارث بن حلزة يشكرى ينتقد عمرو بن فراشة لسوء قيادته لقومه ، فيقول : ^(١)

أعمرو بن فراشة الأثمَمِ	صرمتَ الحبالَ ولم تصرم
وأفسدتَ قَرمك بعد الصلاح	بني يشكرَ الصيد بالثَمَمِ
دعوت أباك إلى غيره	وذاك العفوق مِن المائِمِ
كفى شاهداً بمباح الصَّفَا	إلى ملتقى الحج بالموسمِ
فهلاً سمعتَ لصلح الصديقِ	كسعي بن مارية الأقصمِ
وقيسٌ تُداركُ بكَرِّ العراقِ	وتغلبَ من شرِّها الأعظمِ
وأصلحَ ما أفسدوا بينهم	وذلك فِعْلُ الصفيِّ الأكرمِ

ولا شك أن هذا يمثل نمطاً من الهجاء الاجتماعي يرتبط بالواقع ، فيتأثر به ، ويؤثر فيه. فالشاعر ينتقد موقفاً من مواقف سيدٍ من سادات قومه ، ويتهمه بأنه أفسد قومه بعد الصلاح ، وهم بنو يشكر ذُؤوب النجدة والفروسية ، كما يتهمه بعقوق والده ؛ لأنه ضلله . وإن الشاهد على ما فعل - مباح الصفا إلى أرض مكة .

(١) ديوان الحارث بن حلزة : ص ٢٩ .

ثم يحضه بعد ذلك على السعي لصلح الصديق ، كما فعل عمرو بن قيس الذي قام بالصلح بين بني وائل بعد قتالهم ، ثم يتحدث عمرو بن قيس على ما فعل من صلاح بعد فساد ، وكيف تدارك بكر العراق ، ويصف فعله بأنه فعل الفتي الأكرم .

ويمثل هذا المدح تعريضاً بموقف عمرو بن فراشة هذا ، لأن المجاء والمدح مرتبطان بنمطين متضادين من السلوك : الأول : يعاب صاحبه عليه لما فيه من جهالة ، والثاني : يمدح صاحبه عليه لما له من أثر طيب في نشر السلام .

ومن نماذج المجاء الفردي الذي يوجهه الشاعر إلى شخصية بغرض الزرابة والتنقيص ما قاله الأعشى في المنافرة التي هجا فيها علقمة بن علاثة ومدح فيها عامر بن الطفيل .

يقول الأعشى : (١)

الناقضِ الأوتارَ والواتسِرِ	علقمَ لا لستَ إلي عامر
نار غبار الكِبَّةِ الثامِرِ	واللابس الخيلَ بخيلٍ إذا
وعامرٌ سادَ بني عامرٍ	سُدَّتْ بني الأحوص لم تعلم
وكابرٌ سادوك عن كابرٍ	ساد وألقي قومهُ سادةً
جنب صوب اللجِبِ الزامِرِ	ما يُجعلُ الجمدُ الظنُونُ الذي
يقذف بالبرصي والماهرِ	مثل الفرائي إذا ما طما
يُئِنَّ للسامع والنّاظرِ	إن السذي فيه ثمار يتمما
كم ضاحكٍ من ذا وكم سامِعِ	يا عجبَ الدهرِ متى شؤياً
مالك بعد الشيب من عاذرِ	فاقرَ حياءَ أنت ضيعته
وإنما العِزَّةُ للكبابِرِ	ولست بالأكثرِ منهم حصي
ولا أبي بكرٍ ذوى الناصِرِ	ولست في الأكرمين من مالك

(١) ديوان الأعشى : ص ١٩١ - ١٩٥ .

هم هامة الحى إذا حُصلوا
أقول لما جاعني فغره
علقم لا تسغه ولا تجعلن
أقول الحكم على وجهه
قد قلت قولاً ففضى بينكم
إني آلت على حلقه
ليأتينه منطق سائر
لا تحسبني عنكم غافلاً
واسمع فإني طين عالم
انظر إلي كف وأبرارها
إني رأيت الحرب إن شمرت
من جعفر في السودد القاهر
سبحان من علقمة الفاجر
عرضك للوارد والصادر
ليس قضائي بالهوى الجائر
واعترف للنفور للناظر
ولم ألقه عشرة المائر
مستوسق للمستمع الأثير
فلمست بالواني ولا الفاتر
أقطع من شقشقة المادير
هل أنت إن أوعدتني ضائري
دارت بك الحرب مع الدائر

يبدو الشاعر في هذه المنافرة حريصاً على أن يُحيط من قدر مهجوه ، وهو علقمة ، وأن يجعله أقل قدراً من عامر بن الطفيل.

ففي البيت الأول من النموذج نجده يستخدم النفي الذي يفاضل به بينهما " علقم لا لست إلي عامر وتكرار النفي يؤكد بُعد المسافة بينهما ، ثم نجده يقدم علقمة سيداً لبيته فلا يتعدهم في الوقت الذي يجعل عامراً سيداً لقومه الذين سادوا علقمة.

ثم يقدم صورة يبرز من خلالها الفرق بينهما فعلقمة كالبهر الذي لا يعرف أحد هل فيه ماء أم لا ، أما عامر فإنه كالفرابي إذا ما طما.

ثم يستخدم التعجب والاستفهام وسيلة لإبراز الهوة بينهما فيقول " يا عجب الدهر متى سويما ؟ ثم يستخدم كم الخوية لإبراز سفه من يقول بالمساواة بينهما فيقول " كم ضاحك من ذا . وكم ساحر ، ثم يستخدم الأمر وهو أمر يعكس ازدراءً للمهجوه فيقول فيه:

والبيت يكشف عن قدر من السخرية والازدراء ، حيث يأمره أن يلزم الحياء ، ولكنه لا يكتفي بذلك وإنما يصفه بأنه قد ضيع هذا الحياء ، وقد ضيعه بعد أن وصل إلى مرحلة الشيب فماله إذن من عاذر يعذره.

ثم يعود إلى إثبات أنه لا يعدل قوم عامر فهو ليس بالأكثر منهم حصى ، وهو يستعمل الباء لتوكيد النفي ، ثم يستعمل الحكمة الموكدة بالقصر ، والتي يكشف بها عن انتفاء صفة جديدة عن مهجوه هي صفة العزة ، فيقول : وإنما العزة للكثير ، ثم يقول له إنك لست مثل هؤلاء الناس من قوم عامر ، الذين يمثلون هامة الحصى ، ثم يستعمل المصدر "سبحان" ليسخر به من فخر علقمة بنفسه . ثم يتوجه ثانية إلى علقمة فيناديه بدون أدة نداء ، وهذا في معرض الهجاء يكشف عن تحقير للمنادي ، ثم ينهائهم قائلا لا تسفه ولا تجمعن عرضك للوارد والصادر ، والنهي يكشف عن سفه مهجوه وهوانه ، ونلاحظ أن الأعشى كان معنيا بإبراز معرفته ببواطن الأمور فهو طين عالم قادر على التفتيش عن مهجوه بشعره ذى الأثر الشديد والذي يسمعه الناس فيتناولونه . ولا شك أن الأعشى يلمح فنيا في التحقير من شأن مهجوه وهذا الهجاء يكشف عن خطورة الشمر في إبراز العيوب الاجتماعية والشخصية أو ادعائها ، ومن هنا يصبح الهجاء الجاهلي له وجهان : وجه نافع حين يعكس موقفا للشاعر يتجاوز به النزوات شخصية كانت أم قبلية ، وحين يوجه الشاعر للجماعة أو بعض أفرادها أو أعدائها نقدا موضوعيا يقوم على النفع العام . وسوف نلقي مزيدا من الضوء على هجاء الشاعر لبعض السادة ثم مدحه لهم عند تناولنا لموضوع المدح.

وهناك صورة أخرى للهجاء تدخل في إطار الهجاء السياسي الذي يتصل بالأيام والحروب التي شهدتها الجزيرة العربية قبل الإسلام ، وقد قدم الأعشى نموذجاً لهذا الهجاء السياسي ، يتميز بالموضوعية والصدق ، والبعد عن تزيف الحقائق ، حين هجا

قيس بن مسعود الشيباني بسبب ذهابه إلى كسري متخاذلا بعد موقعة ذي قار ، حين هزم العرب الفرس في هذه الموقعة ، يقول الأعشى : (١)

أقيس بن مسعود بن قيس بن خالد	وأنت امرؤ ترجو شبابك وائل
أطوريين في عام غزاة ورحلة	ألا ليت قيسا غرقته القوايل
وليتك حال البحر دونك كله	وكننت لقي تجري عليه السوايل
كأنك لم تشهد قرابين حمة	تعيت ضباع فيهم وعواسل
تركهم صرعى لدى كل منهل	وأقبلت تبغي الصلح أمك هابل
أمن جبل الأمرار صرت عيامكم	على نيا أن الأشنان سائل
فهان علينا أن نجف وطابكم	إذا حنت فيها لديه الزواجل
لقد كان في شيان لو كنيت راضيا	قبا ب وحي حلة وقنايل
ورجاجة تعشى النواظر فحمة	وجرد على أكتافهن الرواحل
تركتهن جهلا وكننت عمدهم	فلا يبلغني عنك ما أنت فاعل
وعريت من وفر ومال جمعه	كما عريت مما تمر المغازل

يخاطب الأعشى قيسا فيذكره بمكانته من قومه ، فهو رجل ترجو شبابه وائل كلها ، ثم يستفهم متعجبا منكرا ، فيقول له : أتعجب آمال قومك مرتين ، فتغزوهم مع كسرى ثم ترحل إليه ؟ وحين يظهر فساد سلوكه يتمنى لو أنه قد مات في أثناء ولادته ، أو لو أنه كان بينهم وبينه بحر أو كان شيئا نافعا ملقي في الطريق . ثم يتعجب من تصرفه فيقول : كأنك لم تشهد قتلى قومك الشرفاء ، وقد بعثرت جثثهم في الصحراء ، حين تركتهم صرعى ، وذهبت مصالحا كسرى.

(١) ديوان الأعشى : ص ٢٣٣-٢٣٥.

وحين ينجح الشاعر في إبراز فساد رأي قيس ، وضلاله ، وبعده عن الالتزام القومي - ينتقل إلى لومه ، فنراه ينبهه إلى أنه لو قنع بقومه لكان له بينهم مكانة ومنزلة ومجدا ، ولهذا فإن تركه لهم وهو عميلهم كان جهلا وبعدا عن الجادة ، وقد أصبح بهذا كالمغزل ليس له مما يغزل ، شيء فلا يتراكم عليه غزل إلا ليعود عاريا من جديد.

ولا شك أن هذا المهجاء قد توافرت له عناصر الصديق الفني والموضوعي ، فالشاعر يتخذ من موقف قيس ، ذلك الموقف غير للترزم بقضية قومه ، منطلقا لمجائه . وهو حين يواجه قيس بهذا التشكيل الفني الذي يظهر فيه سفهه وطيشه ، يستخدم لذلك العناصر الموضوعية التي تتلائم ، مع الموضوع وتكشف عن الرؤية والموقف ، كما تكشف عن إحساس الشاعر بالمرارة تجاه سلوك المهجو ، الذي يحيب آماله وآمال قومه.

ويبدو الشاعر كأنه أب في مواجهة ابن عاق خرج عن الصواب ، فنراه قد راح يصب عليه اللعنات متمنيا لو لم يولد . فالانفعال السائد في الأبيات يتمثل في الغضب والسخط الذي جاء نتيجة خروج هذا الرجل عن الجادة ، وتحلله من الالتزام بقومه ، فنرى الأبيات تسير في موجات انفعالية ثلاث . تبدأ الموجة الأولى من قوله : أطورين في عام غزاة ورحلة . وتبدأ الثانية من قوله : (أمن جبل الأمرار صرت غيامكم) ، وتبدأ الموجة الثالثة من قوله : (لقد كان في هيبان ..) فالجدل الذي دار بين الشاعر وقيس قام في بدايته على الاستفهام ، ولكنه انتهى إلى التقرير الذي بدأ فيه باستخدام (لقد) وجاء توكيده هذا معبرا عن الموقف ، فالشاعر بعد أن أشرك مهجوه معه من خلال استفهامه الذي حاول من خلاله أن يجعله يشعر بجرمه وجنائه على نفسه وقومه - أطلق صوته بوصفه مثالا للجماعة ، مقررًا أن له في قومه - لو كان راضيا - مجدا وقوة ومنعة ، وأنه عندما تخلى عن قومه ، قد خلع عن نفسه رداء الأمن والكرامة.

وهناك نوع من المهجاء السياسي يصل إلى مرتبة المهجاء القومي ، حيث نرى الشاعر يوجهه إلى غير العرب ، ومن هذا النوع قول دريد بن الصمة يهجو الفرس ويتهددهم : (١)

ويل لكسرى إذا جالت فوارسنا	في أرضه ، بالقننا الخطوة السمر
أولاد فارس ما للعهد عندهم	حفظ ، ولا فيهم فخرٌ لمفتخر
يمشون في خلل الدياج ناعمة	مشى النبات ، إذا ما قمن في السحر
ويوم طعن القنا الخطي ، تحسبهم	عانت وحش دهاها صوت مُنذِعِر
غداً يرون رجالاً من فوارسنا	إن قاتلوا الموت ما كانوا على حذر
ثقلت للحرب أحميها إذا بردت	وأحش من جناها مائع الثمر
يا آل عدنان ، سمروا واطلبوا رجلاً	مثاله مثل صوت العارض المطير
قد جد في هد بيت الله مجتهداً	بعزمة مثل وقع الصارم الذكر
وعز قليل يلاقى بغية ويرى	حرباً أشد عليه من لظى سقر
ويُنلى برجال في الحروب لهم	بأس شديد وفيهم عزم مقتدر
الموت حلولاً لما لاقت سهامهم	وعند غيرهم كالحنظل الكدير
والناس صنفان ، هذا قلبه مخزف	عند اللقاء وهذا قد من حَجَر

يتوعد الشاعر - كسرى ، ويسخر من أبناء الفرس الذين لا يحفظون العهد وما فيهم فخر لمفتخر ، حيث يتبخثون في الحرير كالبنات حين يقمن في السحر ، ولكنهم في الحرب يفرون كالوحوش النافرة ، ثم يعود لتهديهم قائلاً : غداً يرون رجالاً من فوارسنا أشداء لا يهابون الموت .

(١) موسوعة الشعر العربي : ص ٦٠٣-٦٠٤ .

لقد كان دريد فارساً وسيداً في قومه ، ولهذا فإنه يشعر بدوره في تجميعهم وجمع شملهم فيقول : إنني خلقت للحرب أحيتها إذا بردت وأحتني منها طيب الثمر.

ولكنه يرى من واجبه تحذير قومه بطش كسرى بعد أن أزال خوفه من تقوسهم بسحرته منه ، ومن قومه ، فيقول لهم : يا آل عدنان سيروا واطلبوا هذا الرجل الذي يشبه الرعد ، فلقد جد في هدم بيت الله ، بعزمه ، وقوته تشبه السيف القاطع .

ثم يعود إلى تهديد العدو ، وتحميس قومه فيقول : غدا نريه نتيجة بغيه ، ونذيقه حرباً كأنها جهنم ، برجالنا الأشداء ذوي العزم والمقدرة ، فاموت عنهم حلولاً له من أثر في حماية الأهل والعرض وهزيمة الأعداء ، وعند غيرهم كالخنظل المرء والناس صنفان : هذا قلبه كالخزف يتهشم في مواجهة الأحداث ، والآخر كأنما قد من الحجر.

إننا هنا بإزاء هجاء من نوع جديد ، يوجهه شاعر عربي إلى ملك وأمة غير الأمة العربية ، والشاعر ينصح واقعياً وفنياً ، حيث نراه يقدم نموذجاً شعرياً جيداً معبراً من خلاله عن رؤيته وموقفه من الاضطراب التي تسعد أمته ، والشاعر ينصح في صياغة نموذج من خلال ما وفره له من عناصر موضوعية ، ونلاحظ أنه قد نجح أيضاً في إيجاد نوع من التوازن بين تخويف كسرى من العرب ، والتهوين من شأنه ، وبين تحذير العرب ، وتخويفهم من بطش كسرى ، وإن كان قد رجح كفة العرب ، حيث جعل لهم القلبة والنصرة .

إن هذا الهجاء وما يتضمنه من تهديد ووعيد ومن تحميس للعرب وحفز لهممهم كان تمهيداً للمواجهة الكبرى بين العرب والفرس بعد ظهور الإسلام .

وكانت أهم مواجهة تتمثل في حرب ذي قار ، وقد شارك الشعر في هذه المعركة ، من قبلها ، وفي أثنائها ، وبعد انتصار العرب على الفرس فيها.

وقد قدم الأعشى الكبير نموذجاً من هذا الهجاء القومي قبيل معركة ذي قار ، "وكان كسرى قد طلب من بكر أن يسلموا حلقة النعمان ، ويقدموا مائة غلام يكونون

يكونون رهناً، بما يحدث سفهاؤهم . وخيرهم بين ذلك وبين الجلاء عن أرضهم أو القتال
فاختاروا القتال" (١)

وقد كان الأعشى شاعر هذه الحرب ، حيث تصدي للفرس يهجمهم ، ويحمس
قومه، ويوجههم ، ويثر حميتهم . ومما قاله : (٢)

من مبلغ كسرى إذا ما جاءه	عني مآلك مُعِمِشَاتُ شُرُودَا
آليت لا نعطيه من أبنائنا	رُهْنًا فيفسدهم كمن قد أفسدا
حق بفيدك من بني رهينة	نَعَشٌ ويرهتك السماك الفرقدَا
إلا كخارجة للكلف نفسه	وابني قبيصة أن أغيبَ وبشهدَا
أن يأتياك برهنهم فهما إذن	جُهْدًا وحق لحائف أن يُجْهَدَا
كلًا بمون الله حيئ تئزلوا	من رأس شاهقة إلينا الأسودَا
لنقاتلنكم على ما خيلت	ولنجعلن لمن بغى وعمردَا
ما بين عانة والفرات كأنما	حش الغرأة بها حريقاً موقدا
خربت بيوت نبط فيكأنما	لم تلق بعدك عامراً متعهدا
لسنا كمن جعلت إباد دارها	تكرت تنظر حبها أن يحصدا
قوماً يعالج قوماً أبناؤهم	وسلاسلأ أجداً وباباً موصدا
جعل الإله طعامنا في ما لنا	رزقاً تضمنه لنا لن ينفدا
مثل المضاب جزاراً لسيفنا	فإذا تراعى فإنها لن تطردَا
ضمنت لنا أعجازهن قدوركَا	وضروعهن لنا الصريح الأحردَا
فاعد عليك التاج معتصبا به	لا تطلبن سوامنا فتعبدا
لا تحسبنا غافلين عن التي	تغشى وجوه القوم لونا أسودَا

(١) ديوان الأعشى : ص ٢٦٧.

(٢) ديوان الأعشى : ص ٢٧٩-٢٨٣.

فلعمر جدك لو رأيت مقامنا لرأيت منا منظرا ومؤيدا
في عارض من وائل إن تلقه يوم الهياج يكن مسرك أنكد
وترى الجياد الجرد حول يوتنا موقوفة وترى الوشيح مسندا

يدور هذا النص حول تهديد كسرى ، ورفض ما طلبه من رهائن ، في أسلوب يشوبه التهكم والسخرية . وقد بدأ الشاعر غموضا غامضا بذلك المطلع التقليدي (من مبلغ ..) ، فالشاعر الجاهلي كان في حاجة إلى من يبلغ رسالته ، وينقلها إلى مضارب الأقوام عبر الفياثي . وقد وصف الشاعر حديثه إلى كسرى بأنه مآلك (أي رسائل) تلمش الوجوه وتذهب مشهورة في كل مكان ، والقصيدة توصف بأنها شاردة في مواجهة المكان الممتد ، كما توصف بأنها أبدة في مواجهة الزمان الذي يقترن بالفناء ، وعندما يقول الشاعر آليت لنعطيه من أبنائنا فيفسدهم ، يكون قد جعل نفسه من أصحاب القرار في عدم إجابة كسرى لما طلب من رهائن ، في الوقت الذي لم يكن فيه الأعمشى واحد من هؤلاء السادة أصحاب القرار في حقيقة الأمر ، ولكنه يعطى نفسه هذه المكانة بوصفه صوت الجماعة ، وضميرها ، وممثلا للقيادة المعنوية فيها ، ولهذا نراه معينا بتعليل عدم إجابة طلب كسرى من منطلق خوفه على أبنائه أن يفسدهم كمن أفسد من قبل . ويستخدم الشاعر صورة استعارية يجسد من خلالها استحالة ذلك المطلب فيقول : إننا لن نرهنك أبنائنا حتى ترهنك تلك النجوم التي تدعي بنات نعش أبنائهم ، أو يرهنك السماك الفرقد . ويؤكد الشاعر رفضهم لمطلب كسرى مستخدما القسم مسبقا بكلا التي تفيد النفي المؤكدة إلى جانب ما تفيد من (ردع وزجر) .^(١)

ثم يتوعدهم بالقتال مصورا ما ينتظرهم من حرب كالنار المستعرة التي يحدها الغداة بالوقود . وينقل بعد ذلك مصورا قوتهم الاقتصادية فهم ليسوا كإياد التي هزمها

(١) ابن هشام : مغني اللبيب ، ص ١٨٨ .

كسرى من قبل والذين يعملون بالزراعة ، إنهم بدو جعلوا الله مالهـم فيما يملكون من
إبل رزقا دائما لا ينفد .

وحين ينتهي الشاعر من إعلان رفضهم لما يريد كسرى وتهديده بقوهم الحربية
والاقتصادية ، يكون قد شعر بنوع من التفوق الذي يوهله للاقتصاص من كسرى والزراية
به ، فيتوجه ساعرا منه قائلا له :تقعد عليك التاج معتصبا به ، لا تطلبن سوامنا فتصبح
عبدا لما سيلحقك منا . ثم يقرر أنهم ليسوا بغافلين عما يحدث في صدره من حقد على
العرب ، وإن لهم من القوة ما يستطيعون أن يردوا كيده وحقده وعدوانه .

وهكذا نرى أن شعر المهجاء ليس مجرد سلاح في يد الشاعر يهدد به إخوانه من قبيلته،
أو يهدد القبائل العربية وإنما أصبح سلاحا في معركة قومية كبرى ، هي معركة الخلاص
من سيطرة النفوذ الفارسي ، وأداة لتأكيد السيادة العربية ، وتعميق الشعور بالعروبة
والوحدة العربية ، انطلاقا من عينية لقيط بن يعمر الذي حذر فيها قوم كسرى ، ومسورا
برائية دريد بن الصمة التي أظهر فيها خطر الفرس على العرب ، وقدرة العرب على
التصدي لهم ، وحماية بيتهم المقدس من شرهم ، ووصولا إلى ما قدمه الأعشى من هجاء
لكسرى ، وما قدمه من فخر بالنصر على الفرس في موقعة ذي قار، التي قال عنها الرسول
صلي الله عليه وسلم " اليوم أول يوم انتصفت فيه العرب من العجم " (١)

(١) أحمد الشايب : تاريخ الشعر السياسي ، ص ٧٧.

سادسا : الحرب

ومن المشكلات التي تتصل بموقف الشاعر من المجتمع ، مشكلة الحرب والسلام واللائت للنظر أن صورة المجتمع في الشعر الجاهلي تقتنر غالبا بالحرب والقتال ، وكأنما أصبحت شريعة هذا المجتمع ، هي شريعة الحرب "ولقد كانت القبيلة تعد نفسها مستقلة استقلالاً تاماً . وفي حالة حرب دائمة مع غيرها ، يباح لها أو لأفرادها أن تأخذ كل ما تحصل عليه من الغير . فالغزو أمر طبيعي وقانوني عندهم ودوافعه متعددة ، منها الحاجة : فإن إغذاب الجزيرة العربية وأعططار الطبيعة قد تأتي على ما يملكه القبيلة فتضطر إلى الغزو لتنهب من القبائل الأخرى أموالها ومواشيها . وقد تكون دوافع الغزو حب السيطرة والسيادة " . (١)

وقد أرجع الأستاذ أحمد أمين كثرة الحروب إلى طبيعة العرب ، ففي رأيه أن "العربي عصبي المزاج ، سريع الغضب يهيج للشيء التافه . ثم لا يقف في هياجه عند حد ، وهو أشد هياجاً إذا جرحت كرامته ، أو انتهكت حرمة قبيلته ، وإذا احتاج أسرع إلى السيف واحتكم إليه ، حتى أفنتهم الحروب ، وحتى صارت الحرب نظامهم للألوف، وحياتهم اليومية المعتادة " . (٢)

"وقد حملت أعططار الحرب وتهديدات الغزو المستمر في الجزيرة بعض القبائل - وخاصة الصغيرة والضعيفة منها - إلى أن تحالف القبائل القوية وخاصة الجاهورة لها ، لتتقي شرها ، أو لتضمن المعونة والمساعدة إذا دهمها عطر مهدد" . (٣)

ويرى الأستاذ أحمد الحوي أنه قد "كان الطيش خلقاً شائعاً في البادية ، وذلك طبيعي حيث لا حكومة تردع ، ولا قوانين تمنع ، وحيث يعتقد كل امرئ في نفسه السمو

(١) صالح أحمد العلي ، محاضرات في تاريخ العرب ، ج ١ ، ص ١٦٠

(٢) أحمد أمين : فجر الإسلام ، ص ٣٧ .

(٣) صالح أحمد العلي : المرجع السابق ، ص ١٦١ .

والسيادة والقوة وعراقة المتمدن ، ويتوقع كل فرد أن تنصره قبيلته وعشيرته ، فيثور معتمدا على أسناده وأعوانه".^(١)

وقد أعطانا الشعر الجاهلي صورة حية كاملة لتلك القيم التي حاربت من أجلها القبائل ، ومن ثم ظهرت قوانين ومبادئ قتالية حربية عامة تختص بالقتال نبعت من تلك القيم الاجتماعية القبلية وأظهرت تلك القوانين الحربية الجديدة "البطل الحربي"^(٢) و"البطل الحربي الجاهلي هو الذي امتزجت داخل نفسه وشعوره قيم قبيلته الاجتماعية بالقيم الحربية القتالية ، واتخذ من سلاحه رمزا لنفسه وتلك القيم ، وإن حروبه وتنفيذه لأوامر قبيلته ما هو في حقيقة الأمر إلا تنفيذ لتلك القيم التي ملكت عليه نفسه وجعلته مجبرا لا شعوريا على تنفيذها".^(٣) إن أول ما يلفت النظر عند الحديث عن الحرب في الشعر الجاهلي هو ما قدمه الشعراء من فخر بالبطل ، والعدوان وإباحة للحمى ، واستباحة للأموال يقول الحارث بن عباد:^(٤)

كل قوم يبيحهم وحمانا قد منعنا أن يباح سيلا

ويقول عمرو بن كلثوم:^(٥)

لنا الدنيا ومن أضحى عليها ونبطش حين نبطش قصادرنا

وهم يستبيحون الحمى بسبب ما يصيبهم من قحط .

(١) أحمد الخوي: الحياة العربية من الشعر الجاهلي، ص ٢٦٨.

(٢) د. صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ، ص ١٤٠.

(٣) نفس المرجع ، ص ١٥٣.

(٤) شعراء النصرانية ، ص ٢٨٠.

(٥) شرح المعلقات السبع للدكتور سليمان العطار ، ص ٢٤٢.

يقول بشر ابن أبي خازم : (١)

كفينا ممن تغيب واستبحنا
سنام الأرض إذ قحط القطار
ويبدو أن الحرب قد أصبحت عند بعض الشعراء قيمة في حد ذاتها ، ولهذا فإن من يشعل الحرب يصبح من رجالها.

ويقول دريد بن الصمة : (٢)

مخلقت للحرب أحبيها إذا بردت
وأجنتي ممن جناها يانع الثمر
وقد نظر دريد إلى الحرب من منطلق الغاية والفائدة ، ولم يمن بما فيها من مكابدة ومشقة ، فهو يجني منها طيب الثمر ، ولأنه سيد قومه ينال أكثر الفنائم والفساخر .
والحرب اعتبار لمعادن الرجال ، ولهذا فإن لها رجالها.

يقول أوس بن حجر : (٣)

إذا الحرب حلت ساحة القوم أحسرت
عيوب رجال يعجبونك في الأمن
وللحرب أقوام يحامون دونها

وكم قد ترى ممن ذى رواء ولا يغني

وقد أحس الشاعر الجاهلي أن الدفء عن النفس لا يكفي فقط لرد العدوان ، بل لابد من العدوان ، وكأنهم كانوا يصفون قاعدة من قواعد الهجوم الحديثة وهي أن الهجوم خير وسيلة للدفاع يقول زهير بن أبي سلمى : (٤)

(١) ديوان بشر : ص ٧٣ .

(٢) ديوان الشعر الجاهلي ، ص ٦٠٤ .

(٣) ديوان أوس : ص ١٣٠ .

(٤) ديوان زهير ، ٢٤ .

جرى مقي يظلم يعاقب بظلمه سريعا وإلا يبد بالظلم بظالمهم
وأحس الشاعر أن الحلم مع الجاهل ذل وأن الشر منجاة لمن لا ينجيهِ حلمه
وإحسانه .. يقول شهل بن شيبان (الفند الزماني) : (١)

صفحنا عن بني ذهل	وقلنا القوم إخوان
عسى الأيام أن يرجع	من قوما كالذي كانوا
فلما صرح الشر	فأمسى وهو عريان
ولم يبق سوى العدوا	ن دناهم كما دانسوا
مشينا مشية الليث	غدا والليث غضبان
بضرب فيه توهين	وتخضيع وإقـران
وطعن كنهم الزق	غذا والزق ملاقـن
وبعض الحلم عند الجهـ	ل للذلة إذعان
وفي الشر نجاة حمـ	من لا ينحيك إحسان

فالشاعر يقرر أنهم صفحوا عن بني ذهل ، لأنهم إخوانهم ، راجين أن يظلوا على أخوتهم ، فلما تكشفت نيتهم على الشر ، وعزمهم على العدوان قابلوا ذلك بالمثل ، وساروا إليهم كالأسود ، وقتلوهم قتالا أوهن العظم منهم وأذلهم ، وأراق دماءهم .

ويتهى الشاعر من الواقعة الخاصة إلى حقيقة عامة تنتظم هذه الواقعة وما يماثلها من الوقائع والمواقف ، وتبرز مقابلة العدوان ذلة وهوان ، وفي الشر نجاة حين لا يجدي الإحسان .

(١) شرح ديوان الحماسة للبريزي : ص ١٢-١٤ .

كما أحس الشاعر الجاهلي أن الحرب نعمة وفورة في نفوس القوم ، ولهذا فإن علاج هذه النعمة البطش بالمعتدي . يقول بشر بن أبي خازم : (١)

كنّا إذا نعروا لحرب نغرة نشفي صداعهم برأس مصدم
وإذا كان الشاعر الجاهلي قد وقف أمام مشكلة الموت في تأمله الميتافيزيقي وقفة كلها ألم وحزن وتشنت - فإنه واجه مشكلة الموت في سبيل الحياة مواجهة فيها استهانة ، بل إنه افتخر بحب الموت . يقول الأعشى على لسان صاحب الخضر : (٢)

فموتوا كراما بأسيا فكم وللموت يحشمه مـن حشم
وللموت خير لمن ناله إذا المرء أمته لم تدم
ويقول المرقش الأكبر : (٣)

إننا لنرخص يوم الروع أنفسنا ولونسام بها في الأمن أغلينا
إني لمن معشر أئني أوائلهم قيل الكماة ألا أين الحمامونا
ويقول السموأل : (٤)

يقرب حب الموت آجائنا لنا وتكرهه آجالهم فتطسول
وما مات منا سيد حتف أنفه ولا طل منا حيث كان قتيل
تسيل على حد الظلمات نفوسنا وليست على غير الظلمات تسيل
ويصف علقمة بن عبدة ممدوحه بأنه يجود بنفسه التي لا يجاد بمثلها فيقول : (٥)

بـجـود بنفس لا يجاد بمثلها وأنت بها يوم اللقاء تطيب

(١) ديوان بشر بن أبي خازم : ص ١٨٠ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ٩٣ .

(٣) شعر النصرانية : ص ٢٨٧ - ٢٨٨ .

(٤) ديوان السموأل : ص ٩١ .

(٥) شعراء النصرانية : ص ٥٠٣ .

وهذه الاستهانة بالنفس والإقبال على الموت في ميادين القتال كانت بمثابة استجابة لحاجات شخصية واجتماعية .. . فالفرد يولد بدوافع عدوانية ، أو بمعنى أدق يولد ولديه استعداد للعدوان والتدمير ، هذا الاستعداد محكوم دائما بالظروف الاجتماعية ، ويصبح تكيف الفرد مع المجتمع مرتبطا بقدرة هذا الفرد على توجيه دوافعه واستعداداته ، وفقا لحاجة جماعته وقيمتها ، ووفقا لما تيسر له من معرفة وثقافة ودرجة .

والحرب إذا كانت من وجهة نظر الجماعة ضرورة لبقاء هذا المجتمع - فإن الفرد بما لديه من استعدادات هو وقود هذه الحرب، لهذا نقول إن الحرب ما هي إلا استجابة لحاجات اجتماعية وفردية ، وفي نفس الوقت ترتبط بموقف الإنسان من الزمان والمكان ، فالفرد ينزع لا شعوريا نحو بناء نموذج الأقوى ، وهو لذلك يجد أن القدرة على التدمير تمثل رمزا للقوة والسيادة .

ولا شك أن هذا الفرد الذي يولد في مجتمع لا نظام فيه ولا قوانين - يجد ميدانا تنمو فيه نزعاته التدميرية ، وهو حين يأخذ مكان الزمن في سلب الآخرين حياتهم ، فإنه يجد نفسه يسعى إلى حثفه عتارا ، بل إنه قد يجد لذة في تدمير نفسه والركون إلى الموت ، يزيد هذه اللذة الخفية أن المجتمع يقدس الموت في ميدان القتال ، وينظر إلى موت الفرد من أجل قبيلته على أنه أسمى أنواع البطولة . وكأنما تحمل هذه البطولة بذرة موت البطل.

فالحرب هي الوسيلة التي يحمي بها القوم حقيقتهم ووجودهم : يقول عبيد بن الأبرص : (١)

إننا إذا عض النفا ف برأس صعدتنا لوينا

نحمي حقيقتنا وبعـ ض القوم يسقط بين بنا

وإذا كانت حماية الحقيقة مفخرة للجماعة ، وواجبا على كل أفرادها ، فإن الشاعر يرى أن من يدافع عن قبيلته ويحمي حرما إنسان كريم ماجد.

(١) ديوان عبيد بن الأبرص : ص ١٤١ .

يقول عمرو بن قنينة: (١)

ولم يحم فرج الحي إلا محافظ كريم النحيا ماجد غير أحردا

ولذا فإن من لا يحمي ويصون حسبه يعد لئima ملموما ، يقول المثلث : (٢)

ومن كان ذا عرض كريم فلم يصن له حسبا كان اللئيم المذمما

فالشاعر بوصفه صوتا من أصوات الجماعة - يوجه أفرادها إلى ما فيه مصلحة هذه الجماعة ، ويربط صالحها بصالح الأفراد ، حتى ولو كان موت الفرد هو ثمن حياة الجماعة ، وصون حررتها وحفظ حقيقةها . يقول المثلث : (٣)

فلا تقبلن ضيما مخافة ميتة وموتن بها حرا وجلدك أملس

ويقول حلجة بن قيس الكتاني : (٤)

نسيت أبا عمرو عن الحرب لو توى برأي رشيد أو يؤول إلى عزم
وقلت له : دع عنك بكرا وحرما ولا تركن منها على مركب وخم
ومهلا عن الحرب التي لا أدبها صحيح ، ولا تنفك ثاني على سقم
فإن يظفر الحزب الذي أنت فيه وآبوا بهم من سباء ومن غم
فلا بد من قتلي وعلك فيهم وإلا فحرح ليس يكفي عن العظم
دعاني يشب الحرب بيني وبينه فقلت : له لا بل هلم إلى السلم

(١) ديوان عمرو بن قنينة : ص ١٢ .

(٢) شعراء النصرانية : ص ٣٣٧ .

(٣) نفسه : ص ٣٥٣ .

(٤) حماسة البحري : ص ٧٣ .

ويكشف الشاعر عن روح بعيدة عن النعرة الجاهلية ، والعصبية الضيقة ، فهو عندما يصرح بأن هذا الرجل قد دعاه إلى الحرب فأجابه : لا بل هلم إلى السلم ، يكون قد خرج عن الإطار الذي ألفناه عند الجاهليين.

ولا شك أن الشاعر قد نجح في إبراز أخطار الحرب بالنسبة للمتحاربين ، فالحرب لا تنفك تأتي على سقم ، فمركبها وحم ، ولا بد من قتلى ، ولا أحد يضمن لنفسه السلامة وقد جاء هذا واضحا في جواب الشرط بعد افتراض انتصار حزب هذا الرجل.

وحدث الشاعر هادئ لا صخب فيه ولا جلجلة ، يتناسب مع دعوة السلم التي نحتاج إلى العقل والهدوء .

وإذا حاولنا أن نتبين علاقة الحرب بالنموذج الإنساني في الشعر نجد أن الحرب تدخل في صميم بناء ذلك النموذج ، فالرجل الكامل لا بد أن يكون عارفا بها ، قادرا على إشغالها ومكابدة أخطارها ، فهو أخو حروب ، ومسعرها ، ومسلره حرب ومضطلع بها ، ربته الحروب ، فهو لا يفتأ يشعلها ويطفئها ، وهو كالرمح والسيف الذي يقاتل بهما ، صلب أخو ، حزم جري جلد لا يهاب الموت ولا يخشى الأهوال . يصف أعشى باهلة أخاه فيقول : (١)

أخو حروب ومكساب إذا علموا وفي المحافل منه الجد والحذر

ويقول قيس بن الخطيم : (٢)

دعوت بني عوف لحقن دمائهم فلما أبوا ساحت في حرب حاطب
وكت امرأ لا أبعت الحرب ظالما فلما أبوا أشعلتها كل جانب
أربت بدفع الحرب حتى رأيتها عن الدفع لا تزداد غير تقارب

(١) الأصمعيات : ص ٩٠.

(٢) ديوان قيس بن الخطيم : ص ٨٠ - ٨١.

فإذ لم يكن عن غاية الموت مدفع فأهلا بها إذ لم تزل في المراحب
 بل إن عوف بن الأحوص يقرر أنه يترك الضغينة مخافة أن تجني عليه ، فإن أكبر
 الملمات تبدأ بالأمور الصغيرة التي يمكن التغاضي عنها . يقول عوف : (١)

وإني لترك الضغينة قد بدا ثراها من المولى فلا أستثيرها
 مخافة أن تجني علي وإثما يهيج كبريات الأمور صغورها
 وينتقد الحارث بن حلزة سيدا من سادات قومه لأنه أفسد بينهم وبين أصدقائهم ،
 ويحضه على السعي بالصلح بين قومه وهؤلاء الأصدقاء فيقول : (٢)

وأفسدت قومك بعد الصلاح بني يشكر الصيد بالملهم
 فهلا سميت لصلح الصديق كسمي بن مارية الأقصم
 ويقول الأعشى مصورا عدوان بعض أبناء العمومة على عشيرته موجهها لومه وعتابه
 لسيدهم الذي يثير الفتنة فيقول : (٣)

جزى الله فيما بيننا شيخ مسمع جزاء المسيء حيث أمسى وأشرقا
 جزى الله فيما من كان يتقي محارم تيم ما أحف وأرهقا
 أخونا الذي يعدو علينا ولو هوت به قدم كنا به متعلقا
 فالشاعر يوجه حديثه لهذا الرجل الذي أثار الحرب داعيا أن يجازيه الله جزاء المسيء ،
 ويذكره بما كان عليه من اتقاء المحارم ، ويجسد المفارقة الماثلة في سلوكه ، حيث يذكر أن
 الذي يعتدي عليهم هو أخوهم الذي لو أصابه مكروه لدفعوه عنه .

(١) أشعار العامريين الجاهليين : ص ٥٠ .

(٢) ديوان الحارث بن حلزة : ص ٢٩ .

(٣) ديوان الأعشى : ص ٣٨٧ .

فهو يطلب من المخاطب أن يترك الحرب التي إن أثاروها - ذميمة ، فهي الغول الذي يهلك الأقصى والأدنى ، تقطع الأرحام وتهلك الأمة وتأتي على المال ، وهم حين يختارون الحرب إنما يستبدلون ثيابهم الرقيقة ، والمسك والكافور بدروع صلبة كأنها أعين الجراد.

ثم ينتقل بعد ذلك إلى تحذيرهم من الحرب ، فموردها وخيم ، وهي إن بهرتهم في أولها ، فإنها تصبح شطاء ، مكروهة ، وتأتي على كل إنسان ، وإن لم يجر حرب داحس عبرة وعظة . وبلغت نظرنا أن الشاعر يقرن تحذيره من الحرب بالخوف من حساب الله ، فالشاعر من الخفاء الذين يؤمنون بالله والبعث.

ولا شك أن أبا قيس قد تأثر بالصورة التي قدمها امرؤ القيس ، والصورة التي قدمها زهير . فعلى الرغم من حديث الشعراء عن الحرب ، ففخرهم بالانتصار في حروبهم ، وما تبع هذا من تهديد ووعد - فإننا نستطيع أن نقرر حقيقة عامة هي أن روح البطش لم تكن هي الروح السائدة في الحقبة الأخيرة من العصر الجاهلي ، حيث نرى الشعراء كانوا حريصين على نفي صفة الظلم والبغي والتعدي عنهم عند فخرهم بحروبهم وانتصاراتهم.

يقول عبيد بن الأبرص : ^(١)

وإن لأطفي الحرب بعد شيوها	وقد أوقدت للنفي في كل موقد
فأوقدتها للظالم المصطلي بها	إذا لم يزعه رأيه عن تردد
ويقول معاوية بن مالك : ^(٢)	

حملت حمالة القرشي عنهم	ولا ظلما أردت ولا اختلابا
------------------------	---------------------------

(١) ديوان عبيد بن الأبرص : ص ٣٠.

(٢) أشعار العامريين الجاهليين : ص ٥٣ - ٥٤.

أعود مثلها الحكماء بعدي إذا ما الحق في الأشياء نابا
وما زالت الصورة التي رسمها زهير بن أبي سلمى تعيش في وعينا على الرغم من
قدمها لأنه استطاع أن يحقق لها الجودة الفنية بقول زهير (٣)

وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم	وما هو عنها بالحديث المرجم
مئى تبعثوها تبعثوها ذميمة	وتضر إذا ضربتموها فتضرم
فتعرككم عرك الرحا بقاها	وتلقح كشافا ثم تنتج فتسم
فتنتج لكم غلمان أشام كلهم	كأحر عاد ثم ترضع فتطم
فتغلل لكم مالا تغل لأهلها	قرى بالعراق من قفيز ودرهم

نرى زهيراً معنيا بتحقيق الصورة الكلية ، ولهذا فإنه يستخدم الصور الجزئية التي
تترابط فيما بينها مكونة ما يريده الشاعر من جعل الحرب أداة تدمير.

والشاعر في البداية يستخدم القصر مؤكداً به علمهم السابق الذي اقترن بتحريبتهم
لها (وما الحرب إلا ما علمتم وذقتم) ولهذا فإن الفعلين المتماثلين صوتياً قد اتحدا معاً مع
الصورة العامة ، فالعلم هنا يعني للمكابدة ، ولهذا فإن نفيه أن يكون الحديث عن الحرب
مظنوناً ، جاء متصلاً بما سبق أن أكدّه من العلم بالحرب . ثم جاء الشرط بمثابة تفسير
للحديث الذي لم يحدد فيه هذا العلم . كما نلاحظ أن الشاعر يستوفى الشرط وجوابه في
كل شطر ، وهذا الشرط القصير يتناسب مع الإطار العام للصورة ومع الموضوع ،
فالحديث عن الحرب حديث طويل ، ولكنه مع ذلك يتراكم من أجزاء قصيرة قائمة
بذاتها في صورة جمل محددة ، تتصل فيما بينها في نفس الوقت الذي يمكن تلقيها ،
وفهمها فهما مستقلاً . والشاعر في توجيه ذلك يستخدم التكرار الصوتي
(تبعثوها تبعثوها) ، ويأتي الوصف بالحال (ذميمة) معطوف على جواب الشرط

(٣) ديوان زهير بن أبي سلمى : ص ١٨ - ٢١.

الأول وبحواب الشرط الثاني ، إذ إن الواو تتراوح بين العطف والاستئناف ، كما نرى الشاعر يستعمل التكرار الصوتي (وتضر إذا ضريتموها فتضرم) والشطرة تصور الحرب نارا مشتعلة تزداد اشتعالا كلما أثارها القوم ، وبأي البيت الثالث مصورا الحرب بالرحا السقي تطلحن الناس والناقة التي تلقح كشافا فتلد توالم شوما . كما نرى أن تكرار الكاف والراء غمينا صوتيا لحدث العرك.

وفي البيت الأخير نرى الشاعر يتحدث عما تنتجه الحرب ويخبره المحاربون منها مقسورا أنها لا تغل مثلما تغل قري العراق ، وإنما تنمر الحراب والدمار ، والذي يلفت نظرنا - أن تتابع الأفعال التي جاء أكثرها مقترنا بالفاء التي تدل على السرعة - قد حقق لهذه الصورة حركتها وتماسكها ، فعلى الرغم من أن الصورة متعددة ومختلفة ، فإن تتابع الأفعال جعلها بنية عضوية متماسكة ، والأفعال تتابع على هذا النحو : تبعثوها تضرم ... ضريتموها فتضرم ، فمركم ... وتلقح ... ثم تنتج فتنتم ... فتغل ... تغل .

والأفعال تتفق في المبنى من حيث الصيغة تقريبا كما أن بعضها يتماثل صوتيا ولهذا فإن الصورة بدت مترابكة ، كما أنها قد تخلصت من ظاهرة التداخي التي يكشف عنها استحضر صور متباينة يجمع بينها الإحساس بهشاعة الحرب .

وبصور الأعشى أثر الحرب على ذوى القربى وكيف أن الفتاة الحرة تجد نفسها عادمة لابنة عمها إذا وقعت في السبي فيقول : (١)

أبا ثابت إنا إذا تسبقتنا	سرعدي مروح أو يئبه نائم
مشمعلة يقيش الفرائش رشاشها	بيت لما ضوء من النار جاحم
تقربه عين الذي كان شامتا	وتبتل منها سريرة ومآكم

(١) ديوان الأعشى : ص ١٣١ .

وتلغي حصان تخدم ابنة عمها كما كان يلغي الناصفات الخوادم
إذا اتصلت قالت أبكر بن وائل وبكر سبتها والأنوف رواغم

ويصور جابر بن حفي التغلبي حزنه ، لما لحق بقومه بسبب اختلافهم فيقول : (١)

لتغلب أبكي إذا أثارت رماحها غوائل شر بينها مثلهم
وكانوا هم البانين قبل اختلافهم ومن لا يشد بنيانة يهدم
أنفت لهم من عقل قيس ومرثد إذا وردوا ماء ، ورمح بن هرثم

ونرى امرأ القيس يصور الحرب في بنائها بامرأة فتية تبدو زينتها لكل جهول فإذا ما
حيث أصبحت شحطاء مكروهة ، فيقول : (٢)

الحرب أول ما تكون فتية تبدو زينتها لكل جهول
حتى إذا حيت وشب ضرامها عادت عجوزا غير ذات حليل
شحطاء جزت رأسها وتكرت مكروهة للشيم والتقبيل
ويفخر طرفه بحماية سربهم كفرهم من الناس ويقر أن هذا دليل كرم
الأصل ، فيقول : (٣)

حين يحمي الناس نحى سربنا واضح الأوجه معروفي الكرم
ويرى الحصين بن حمام أن التقدم ومواجهة الموت هو السبيل للحياة فيقول : (٤)

(١) المفضليات : ص ٢١٠-٢١١ .

(٢) ديوان امرئ القيس : ص ٤٩٤-٤٩٥ .

(٣) ديوان طرفه : ص

(٤) شعراء النصرانية : ص ٧٤١ .

تأخرت أستبقى الحياة فلم أجد لـننفسى حياة مثلل أن أتقدما
وإذا كانت الحروب هي السبيل لحماية الحقيقة وصون العرض ودرء الأخطار ، فإن
الانتقام من الخصوم والأخذ بالثأر يطفى من نار الحقد والغیظ والعدوان في نفوس القوم.

يقول الحارث بن عباد : (١)

قد شفیت الغلیل من آل بكر آل شیيان یمن عم ومعال
كما نرى دعوة الحرب تتصل بالتهديد والوعيد ، وبخاصة إذا قتل سيد من سادات
القبيلة يقول الحارث : (٢)

یا بهیر الخیرات لا صلح حتی نملأ البید من رعوس الرجال
وتقر العیون بعد بکأها حمن تسقي الدما صدور العوالي
وإذا كانت الدعوة للحرب والفخر بالقوة والبطش - قد استغرقت جزءا كبيرا من
الشعر الجاهلي ، فإن الشاعر الجاهلي في كثير من المواقف كان حريصا على تبرير سلوك
قبيلته والتماس العذر لها في قتالها لغیرها من القبائل ، وبخاصة التي ترتبط بها بعلاقة
القرابة أو الجوار أو العهود .

يقول بشر بن أبي خازم : (٣)

وكانوا قومنا فبغوا علينا فسقنناهم إلى البلد الشامی

ويقول المهلهل : (٤)

(١) شعراء النصرانية : ص ٢٧٤

(٢) شعراء النصرانية : ص ١٧٠.

(٣) ديوان بشر بن أبي خازم : ص ٢٠٥.

(٤) شعراء النصرانية : ص ١٧٠.

وكانوا قومونا فبلغوا علينا فقد لاقواهم لنفح السعير
ويؤكد طرفة لقومه أن الظلم هو أساس الفقرة والمهالك وينصحهم بأداء الحقوق
صونا لأعراضهم ودرءا لثورة المظلوم فيقول : (١)

قد يبعث الأمر العظم صغيره	حق تظل له الدماء تصيب
والظلم فرق بين حيي وائل	بكر تساقها المنايا تغلب
قد يورد الظلم المبين أجنا	ملحا يخالط بالذعاف ويقشب
وقراف من لا يستفيق دعارة	يعدي كما يعدي الصحيح الأجرب
والإثم داء ليس يرجى برؤه	والبر براء ليس فيه معطب
والصدق يألفه اللبيب المرتجي	والكذب يألفه الدني الأحمب
أدوا الحقوق تفر لكم أعراضكم	إن الكريم إذا يحرب يغضب

ولكن الشاعر الجاهلي لم يكن مسر حرب فقط ، بل كان أيضا داعية سلام ، فقد
حمل عدد من الشعراء لواء الدعوة للصلح ، فنجد النابغة يتحدث عن سعيه في الصلح .
فيقول : (٢)

غرمت غرامة في صلح قيس	ولم يتفاسدوا فيما بنيت
فإن تغلب شقاؤكم عليكم	فإنني في صلاحكم سميت

كما يدعوا إلى الإبقاء على الحلف ، وعدم خيانة العهد والصلح : (٣)
قالت بنو عامر خالوا بني أسد يا بؤس للجهل ضارارا لأقوام

(١) ديوان طرفة بن العبد : ص ٢٣ - ٢٥ .

(٢) ديوان النابغة الذبياني : ص ١٧٣ - ١٧٤ .

(٣) ديوان النابغة الذبياني : ص ٨٢ .

يَأْبَى الْبَلَاءُ فَلَا تُبْنِي بِهِمْ بَدَلًا وَلَا نَرِيدُ حِلَاءً بَعْدَ إِحْكَامٍ

فَصَاحُونَا جَمِيعًا إِنْ هَذَا لَكُمْ وَلَا تَقُولُوا لَنَا أَمْثَالَهَا عَامٍ

وقد تأثر بعض الشعراء بدعوة زهير إلى نيل الحرب ومن هؤلاء أبو قيس صيفي

بن الأسلت الأوسي حيث نراه يقول : (١)

مَنْ تَبَعْتُهَا تَبَعْتُهَا ذَمِيمَةً	هِيَ الْغَوْلُ لِلْأَقْصَيْنِ أَوْ لِلْأَقْصَارِ
تَقْطَعُ أَرْحَامًا وَتَهْلِكُ أُمَةً	وَتَرَى السَّيْفَ مِنْ سَنَامٍ وَغَارِبِ
وَتَسْتَبْدِلُوا بِالْأَتَمَةِ بَعْدَهَا	شَلِيلًا وَأَصْدَاءَ ثِيَابِ الْمَحَارِبِ
وَبِالْمَسْكِ وَالْكَافُورِ غَيْرًا سِوَابَهَا	كَأَنَّ قَتِيرَتَهَا عَيُونُ الْجَنَادِ
فَلَا يَأْكُمُ وَالْحَرْبُ لَا تَعْلَنُكُمْ	وَحَوْضًا وَغَيْمَ الْمَاءِ مَرًّا لِلْمَشَارِبِ
تَزِينُ لِلْأَقْصَاوَامِ ثُمَّ يَرُونَهَا	بِعَاقِبَةٍ إِذْ بَيِّنْتَ أُمَّ صَاحِبِ
تَحْرِقُ لَا تَشْوِي ضَعِيفًا وَتَنْتَحِي	ذَوِي الْعِزِّ مِنْكُمْ بِالْحَتُوفِ الصَّوَابِ
أَلَمْ تَعْلَمُوا مَا كَانَ فِي حَرْبٍ دَاحِسٍ	فَتَحْتَرُوا أَوْ كَانَ فِي حَرْبٍ حَاطِبِ
وَكَمْ قَدْ أَصَابَتْ مِنْ شَرِّهِ مُسَوِّدٍ	طَوِيلِ الْعِمَادِ ضَيْفُهُ غَيْرُ عَائِبِ
يَخْتَرِكُ عَنْهَا أَمْرٌ حَقَّ عَالَمٍ	بِأَيَّامِهَا وَالْعِلْمُ عِلْمُ التَّحَارِبِ
فَبِهِمَا الْحَرَابُ يَلْمُحَارِبِ وَاذْكُرُوا	حَسَابَكُمْ وَاللَّهُ يَحْكُمُ مُحَسَّاسِ

يصف الأعشى مذبذبه ، فيقول: (٢)

أَخُو الْحَرْبِ إِذْ لَقِيتُ بَازِلًا سَمَا لِلْعَلَا وَأَحْلَ الْجِيَمَارَا

ويصف ذُرَيْدُ بن الصمة أعاء فيقول: (٣)

(١) ديوان أبي قيس : ص ٦٦ - ٦٨ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ٩٩ .

(٣) الأصمعيات : ص ١٠٨ .

رئيس حروب لا يزال ريشة مشيحا على محقوقف الصلب ملبد
ويوصف القوم بأنهم مساعير حروب ، كما يوصف الرجل بأنه مسعر حرب
ومن ذلك قول ثعلبة ابن صعير : (١)

حسني الفكاهة لا تلم لحامهم سبطى الأكف وفي الحروب مساعير
ويقول النابغة : (٢)

شعت عليها مساعير لحربهم شم العرائن من مرد ومن شيب
وتقول الخنساء : (٣)

وألحق القوم حربا ليس يلقحها إلا المساعير أبناء المساعير
ولا بد أن يكون القائد الزعيم خبيرا بالحرب ، فترى لقيطا ينصح قومه أن يلقدوا
منهم رجلا قادرا على الاضطلاع بأمر الحرب فيقول : (٤)

وقلدوا أمركم لله دركم رجب الذراع بأمر الحرب مضطلعا
ونرى الفارس يفتخر بأن الحرب لم تضعفه ، فترى عنترة يقول : (٥)

فما أوهي مراس الحرب ركني ولكن ما تقادم من زماني
وقد علمت بنو عيس بأني أهش إذا دعيت إلى الطعان
وأن الموت طوع يدي إذا ما وصلت بنانها بالهندواني

(١) المفضليات : ص ١٣٠.

(٢) ديوان النابغة : ٥١.

(٣) ديوان الخنساء : ١٢٧.

(٤) مختارات شعراء العرب : ص ١٨.

(٥) ديوان عنترة : ص ٢٥٧.

ويبرز السلاح مكملًا لنموذج البطل المحارب ، فكلما كان السلاح ماضيًا - كان
الفارس قادرًا على تحقيق بطولته ، واستكمال نموذجهِ . يقول عنترة : (١)

ورماحتا تكف النجيع صدورها وسيوفنا تخلي السرقاب فتختلي
ويقول أيضًا : (٢)

ذكر أشق به الجماعم في الوغي وأقول لا تقطع بمن الصبقل
ويصف أوس بن حجر أسلحته فيقول : (٣)

وإني امرؤ أعددت للحرب بعدما	رأيت لها ناهبا من الشر أعصلا
أصم رديها كأن كعبه	نوى القسب عراضا مزجا منصلا
وأبيض هندية كأن غرارهِ	تألأو برق في حبي تكللا
إذا مل من جفن تأكل أثرهِ	على مثل مصحاة اللحن تآكلا
ومضوعة من رأس فرع شظية	بطود تراه بالسحاب محللا
على ظهر صفوان كأن متونه	عللن بدهن يزلق المتزلا

والذي نلاحظه أن أوسًا في وصفه لأسلحته "مغرم برسم دقائق الصورة ، محب
لتفصيلها وتفريعها وإضافة التشبيهات والصور لكل جزء فيها" (٤) فهو يصف القوس
والرمح والسيف وصفًا واقعيًا لا أثر فيه للاتفعال ، فقد استغرقته الصنعة ، مما جعلنا نرى
السلاح ولا نرى الفارس ، أما عنترة فإنه يقدم لنا السلاح والفارس معًا ، فكأنهما شيء
واحد يعبر عن عالم الحرب الذي استغرق عنترة ، فسيفه سيف محارب بطل مقدم يشق به

(١) ديوان عنترة : ص ٢٥٩ .

(٢) ديوان عنترة : ص ٨٣ - ٨٦ .

(٣) ديوان أوس بن حجر : ص ٨٣ - ٨٦ .

(٤) د. سيد حنفي حسنين : الشعر الجاهلي مراحلہ واتجاهاته الفنية ، ص ١١٤ .

الجماحم شقا ، وقد جاء ذلك من خلال اهتمام عنترة بالحدث ، أكثر من اهتمامه بوصف
سلاحه واستيفاء صورته.

كما يبرز الفرس بوصفه عنصرا أساسيا للحرب ، وعنصرا مهما من عناصر نموذج
البطل المحارب ، فنرى عنترة بعد حديثه عن بطولته وسلاحه ، يتحدث عن فرسه الذي
اقتحم به المعركة فيقول: (١)

ولرب مشعلة وزعت رعالها	مقلص نهـد المراكـل هـيكل
سلس المعذر لا حق أقرابه	متقلب عبثا بفأس المسحل
نهـد القطةـة كأنها من صخرة	ملساء يغشاها المسيل بمحفل
وكان هادية إذا استقبلته	جذع أذل وكان غير مذلل
وكان مخرج روحه في وجهه	سربان كانا موجلين لجيال
وكان متنيه إذا جردته	ونزعت عنه الجمل متنا أهل
وله حوافر موثق تركيبها	صم النسور كأنها من حنـدل
وله عسيب ذو سبيب سائف	مثل الرداء على الغنى المفضل
سلس العنان إلى القتال فعينه	قبلاء شاحصة كعين الأحول
وكان مشيته إذا لمنهته	بالنكل مشية شارب مستعجل
فعليه أقتحم الهياج تقحما	فيها وأنقض انقضا الأجل

فـعنترة يستقصي أوصاف فرسه ، وكأنما يصف معدة من معدات الحرب . وإذا كان
عنترة يصف فرسه من منطلق الفخر بما يمتلك ، فإن هذا الوصف يؤكد قيمة من قيم
الفروسية ، ويتجاوز بمعطياته الصورة المكررة للفرس في الحياة اليومية ، كما يمثل دعوة
ضمنية لامتلاك الخيل بوصفها وسيلة من وسائل الحرب . والأوصاف التي قدم بها عنترة
فرسه أكثرها تتصل بالإطار العام لوصف الخيل في الشعر الجاهلي ، ولكننا نلاحظ أن

(١) ديوان عنترة : ص ٢٥٩ - ٢٦٢.

عنتره قد عنى بإبراز قوة فرسه و غرابته ، فهو فرس مخيف يشارك في صنع الرهبة التي تسعى
عنتره لتحقيقها لنفسه.

وقد استمد الشاعر لفرسه عناصر القوة فردفه من صعر ، وعنفه جزع نخلة ومنعاره
كهفان يسكنهما الضباع ، ومنتاه متنا أيل ، وحوافره موثق تركيبها كأنها من جنبدل
وقد استطاع الشاعر بوصفه للفرس أن يحقق له عناصر القوة ، والصلابة والسرعة
والإقدام.

وهي عناصر أساسية في بناء النموذج الإنساني ، وبهذا يصبح الفارس وسلاحه
وفرسه شيئا واحدا متلاحما يقتحم المعركة فيحدث الرهبة ، ويصنع التدمير الذي كان
الشاعر يحرص على أن يقرنه بنموذجه.



وإذا تأملنا الصورة التي قدمتها الخنساء لأخيها صعر من حيث اتصالها بالحرب ، نجد
أن الخنساء قد وفرت لهذه الصورة القيم الحربية التي يجب أن تتحقق للفارس الزعيم في
إطار تصور شعراء العصر الجاهلي . تقول الخنساء :

جمال أروية شهاد الجحمة	قطاع أودية للوتر طلاب ^(١)
سم العداة وفكاك العناة إذا	لاقي الوغى لم يكن للقرن هباب ^(٢)
فارس الحرب والمعم فيها	ملره الحرب حين تلقى نطاحا ^(٣)
أخو الحزم في الميجاء والعزم في التي	لوقعتها يبيض سود للمسائح ^(٤)

(١) ديوان الخنساء : ص ٥ - ٦

(٢) الديوان : ص ٣٥ .

(٣) الديوان : ص ٣٦ .

(٤) الديوان : ص ٤٠ .

صلب النحيزة وخاب إذا منعوا
 جلد جميل المحيا كامل ورع
 حامي العرين لدى الميحاء مضطلع
 ويهتز بالحرب عند النزال
 طويل النجاد رفيع العمما
 يجيد الكفاح غداة الصيا
 وينهض للعليا إذا الحرب شمرت
 حلف الندى وعقيد المجد أي فنى
 وكان لزاز الحرب عند شيوها
 وقواد خيل نحو أخرى كأنها
 وفي الحروب جرى الصدر مهصار^(٥)
 وللحروب غداة الروع مسعار^(٦)
 بذى سلاح وأنياب وأظفار^(٧)
 كما اهتز ذو الرونق المقطوع^(٨)
 د ليس بوغدد ولا زميل
 ح حامي الحقيقة لم ينكل^(٩)
 فيطفتها قهرا وإن شاء أضرم^(١٠)
 كالليث في الحرب لا نكس ولا وان^(١١)
 إذا شمرت عن ساقها وهي ذاكية
 سعال وعقبان عليها زبانية^(١٢)

فأهاور الأساسية للنموذج الإنساني - في اتصاله بالحرب ، كما قدمتها الخنساء -

تتمثل في القوة ، فهو أخو الحزم والعزم ، سم العداة ، صلب النحيزة ، جلد ، كامل ،
 ليس بنكس . وتتمثل أيضا في الإقدام والجرأة فهو لم يكن للموت هياها ، وهو "للوتر
 طلاها" ، جرى الصدر مهصار ، يفري الرجال بأنياب وأظفار ، كالليث ، ليس بوان .

(٥) الديوان : ص ٧٥.

(٦) الديوان : ص ٨١.

(٧) الديوان : ص ١١٧.

(٨) الديوان : ص ١٦٥.

(٩) الديوان : ص ٢٢٤.

(١٠) الديوان : ص ٢٣٥.

(١١) الديوان ، ص ٢٤٧.

(١٢) الديوان ، ص ٢٥٩.

والمحور الثالث : بحيرته بالحرب وقدرته على القيادة ، فهو حمال ألوية ، ومدهُ حُرْب وفارس الحرب والمعمم فيها ، يهتز للحرب عند النزال كالسيف ، يجيد الكفاح غداة الصباح ، يطفئ الحرب ويشعلها ، لزاز الحرب ، قواد عجيل.

فهذه الصفات تدخّل في صميم بناء النموذج الإنساني للفارس في الشعر الجاهلي، فالقوة والإقدام والخبرة بالحرب تمثل المحاور الأساسية لنموذج الفارس البطل .

ومن النماذج الشعرية الجيدة التي قدمها عنترة بن شداد للفارس المحارب ما جاء في معلقته حيث يقول: ^(١)

هلا سألت الخيل يا بنـة مالك	إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
إذا لا أزال على رحالي سابع	حدّ تماوره الكماء مكلّم
طوراً يعرض للطعان وتارة	بأوى إلي حصد القيسى عرمم
يخبرك من شهد الوقائع أنني	أغشى الوغي وأعف عند المغنم
ومدحج كره الكماء نزأله	لا محصن هرباً ولا مستسلم
حادث يداي له بها جل طعنة	بمخف صدق القناة مقوم
برحبة الفرعين يهدي جرسها	بالليل معتمس السباع الطُـرُم
كمشئت بالرمح الطويل ثيابه	ليس الكرم على القنأ محرم
وتركتُه حَزَرَ السباع ينشنه	ما بين قلبه رأسه والمعصم
ومَشَكْتُ سَابِقَهُ هتكتُ فروجها	بالسيف عن حامي الحقيقة مُعَلِّم
ربلي يده بالقداح إذا شتا	هناك غايات التجار ملوم
بطل كأن ثيابه في مروح	يُحْدَى نعال السبب ليس بتوهم
لما رأي قد قصدت أرمده	أبدي نواجذه لغير تبسم

(١) ديوان عنترة : ٢٠٧-٢١٥.

فقطعت بالرمح ثم علوته مهندي صافي الحديدية عظم
عهدي به شد النهار كأنما خضيب اللبان ورأسه بالعظم
في حومة الموت التي لا تشكي غمراتها الأبطال غير تغمغم
إذ يتقون بي الأسنة لم أعجم عنها ولو أني تضائق مقدمي

يطلب عترة من عبوته أن تسأل الخيل عن بطولته وإقدامه إن كانت جاهلة
بها، وهو حين يطلب منها أن تسأل الخيل ، يكون قد وحد بين الفرس والفارس ، كما
تبرز ثقته بالخيل التي لا تنكر بطولته إن أنكرها الناس ، وقد استعظم الشاعر (إن) التي
تفيد الشك ، لأنه واثق من علمها بما يريد أن يخبرها به وعندما يقول لها (إذ لا أزال على
رحالة سابح) يعكس اندماجه في حياة الحرب ، وكأنما أصبحت حياته كلها على ظهور
الخيول . والفرس الذي اتخذ الشاعر سابح تداوله الأبطال مرة بعد مرة . وعندما يصرح
الشاعر بأنه يغشى الوغي يكشف عن إحساس عميق بنفسه ، فهو لا يدخل الحرب فرداً
كغيره من الأفراد ، وإنما يغشاها فيملؤها بدخوله ، وكأنه جيش قائم بذاته ، ولكنه على
الرغم من ذلك يعف عن المغنم ، وكأنما أراد الشاعر أن يُعَيِّن نفوره من التكالب على
الغنائم ، أو يبرر عدم نيته نصيباً عادلاً منها . ثم يصور لنا قوة الفرسان الذين يقاتلهم
ويصرعهم برمحه الصلب ، فتفور دماؤهم بصوت يهدي إليها السباع ، ويقدم حكمة
تتصل بالحرب من ناحية ، وبرؤيته الذاتية من ناحية ، أخرى فيقول : (ليس الكريم على
القنا محرم) فالحرب لا تفرق بين الناس ، وكأنه يقرر مبدأ المساواة الذي يفتقده ، ويحس
إليه ، ففي الحرب يصبح الجميع أمام الموت سواء ، لا يدفع عن المتقاتلين حسب ولا
نسب ، وإنما ينتصر الفارس بقوته ومهارته ، وهو عندما يصور البطل الذي صرعه وقسده
فارت دماؤه وأصبح لحماً للسباع فإنما يكشف عن نوع من التشفي من الأحرار جميعاً في
صورة هذا الرجل الكريم الذي تركه صريعاً . ثم ينتقل إلى الفخر بطولاته ، فكلم من
درع هتك فرجها بالسيف عن فارس معلم يحمي الحقيقة كأنه شجرة عظيمة ، ويصور
خوف هذا البطل منه تصويراً يكشف عن قلب من السخرية والتشفي ، فالفارسان يكشف

عن أسنانه دون تبسم ، ولا شك أن عترة في تصويره لنفسه وبطلونه وقاتله وقتله للأبطال - يكشف عن نزعة تدميرية ، وكأنه ينتقم من الأحياء أو الأحرار بخاصة ، وكأنما وجد الشاعر في عالمه الشعري نوعاً من التنفيس عن رغباته الباطنة ، والتعويض عما يشعر به من حصر وقهر اجتماعي ، إزاء هؤلاء الناس الذين سلبوه حرته .

ويمتاز النموذج الذي قدمه عترة بالطول والحركة التي نتجت عن اهتمام باستخدام الجملة الفعلية ، تلك الحركة التي جسدت حركة الأحداث فبرز النموذج البطولي من خلال ملاقاته هذا الفارس للأبطال وقهره لهم وقد عني الشاعر باستخدام الإيقاع الصوري الذي أضاف إلى الحركة الدرامية غنائية بارزة ، كما نلاحظ أن القافية - وهي مطلقة غير مؤسسة - قد توافقت مع حركة النص السريعة .

ويقدم زهير بن أبي سلمى صورة للقبيلة المخاربة وأفرادها المستعدين دائماً لنجدة من يستغيث بالسلاح والخيول ، تلك القبيلة التي تبدو وكأنها كتيبة حربية فيها القائد البطل ، والفرسان المطيعون ، يقول زهير :^(١)

إذا فرعوا طاروا إلى مُسْتَفِيفِهِمْ	طوالَ الرماح لا قِصَارٌ ولا عَزَلٌ
فإن يقتلوا فيشتغي بدمائهم	وكانوا قلباً من منابهم القتلُ
يُخِيلُ عليها جنة عَقْرِيَّة	جديرون يوماً أن ينالوا ويستعلوا
عليها أسود ضاربات أبوسهم	مَوَابِغُ يَضُرُّ لا يَحْرُقُهَا الثُّبُلُ
إذا لقحت حرب عَوَان مُضِرَّة	ضروسُ نُهرِ النَّاسِ أنيائُها عَصَلُ
قضاعية أو أعتتها مضربة	يحرق في حافاتها الحطبُ الجزلُ
تجذهم على ما حيلت هم إزاءها	وإن أفسد المَالُ الجماعات والأزلُ
يُخْشِنُهَا بالمشرفة والقَتَا	وفتيان صدق لا ضعاف ولا كُفَلُ
هُم نحر حيٍّ في معبدٍ علمتُهم	لهم نائل في قومهم ولهم فَضْلُ

(١) دبران زهير : ص ١٠٢ - ١٠٨ .

لِكُلِّ أَنَاثٍ مِنْ وَقَائِعِهِمْ مَحَلٌّ	تَهَامُونَ بِجُدِّهِمْ كَيْدًا وَنَجْعَةً
كَبِيضَاءَ حَرَسَ فِي طَوَائِفِهَا الرَّجُلُ	هُمْ ضَرَبُوا عَنْ فَرْجِهَا بِكَيْبِئَةٍ
هُمْ بَيْنَنَا فَهَمْ رِضَاءٌ وَهُمْ عَدْلٌ	مَنْ يَشْتَحِرْ قَوْمٌ يَقُلْ سَرَوَاتِهِمْ
مَنْ الْعَقْمُ لَا يُلْقَى الْأَمْثَالُ فَصَلُّ	هُمْ جَرَدُوا أَحْكَامَ كُلِّ مُطِيلَةٍ
مَطَاعٌ فَلَا يُلْقَى لِحْزَمِهِمْ مِثْلُ	بِعَزْمَةٍ مَأْمُورٍ مُطِيعٍ وَأَمِيرٍ

يمثل هذا النموذج صورة لقبيلة محاربة ، أنثاؤها من النجباء والسادة ، يعيشون من يستغيث بهم ، طوال الرماح كناية عن كمال خلقهم ، فليسوا قصاراً ولا عزلاً ممن السلاح . إن قتلوا يشتفى بدمائهم لأنهم أشرف ، يرضى بهم من قتلهم ، وقد كانوا قديماً من منابهم القتل ، فهم أبناء حروب ، يرون من العار أن يموتوا حتف أنوفهم والشاعر يواحه إحساسه بقصور الإنسان بتصوير مفارقة ، فيشبه هؤلاء الناس بمن من جن عبقر ، ولهذا فإنهم جديرون بأن ينالوا ما يشاءون ، وأن يسودوا ويعطوا ، وكأن الشاعر يطلب ضمناً - لتفوق الإنسان - صفات مفارقة تملو الصفات الإنسانية ، ولهذا نراه يشبههم بأسود تلبس الدروع ، ولهذا فإنهم قادرون على مواجهة الحرب الشدينة ، يوقدون بها بالسلاح والرجال .

والشاعر يكشف عن تلك النزعة التدميرية التي تكمن وراء شجاعة الفرسان عندما يصرح بأن هؤلاء الفتيان قد أصبحوا وقوداً للحرب ، كما نرى الشاعر يستوفي هذه القبيلة عنصر القيادة ، فهم بين أمر ومأمور تجمع بينهم الطاعة والشاعر عندما يقول (بعزمة مأمور مطيع) يقدم الجندي على القائد ، ويضيف إليه صفة العزم قبل الطاعة وكان الطاعة في هذا المجتمع عزم وقوة ، ثم يأتي قوله (وأمر مطاع) استكمالاً للصورة ، كما نراه يجمع بينهم في صفة الحزم مرة ثانية في قوله (فلا يلقي لحزمهم مثل) فالقبيلة تبدو وكأنها ثكنة عسكرية صغيرة . يمثل أفرادها القادرون على القتال جنوداً ساهرين على حمايتها ، فهم في رباط دائم .

والشاعر الجاهلي في مواضع أخرَ يقرر تحصن قومه بالمرتفعات المنيعه ، حيث يتخذون من وعورة المكان موانع طبيعية تحميهم ، كما يتخذون المراقب التي يستطلعون من فوقها الأعداء المهاجمين ، خوفاً من الإغارة والمباغتة.

ولهذا نرى كثيراً من الشعراء يفخرون بارتقائهم هذه المراقب التي يستطلعون منها أعداءهم ، يقول امرؤ القيس : (١)

ومرقة كالزج أشرفتُ فوقها أقلب طرفي في فضاء عريض
فَظِلْتُ وظل الجنون عندي بلبده كأني أعدي عن جناح
مهبط

لقد ارتقى الشاعر هذه المراقبة الطويلة الصعبة ، حيث يرقب منها العدو وجعل يقلب طرفه ويرقب من يأتي من كل ناحية ، وفرسه قائم متأهب للركوب.

ونستطيع أن نخلص إلى أن النموذج الإنساني في مواجهة الحرب ، كان نموذجاً متماسكاً صلباً ، ففي مواجهة أهوال الحرب المدمرة التي تطحن الفرسان طحناً يقدم الشاعر الجاهلي نفسه وقومه أقوياء قادرين على مواجهتها ، متحملين لأهوالها ، صابرين على ما فيها من معاناة ومقاساة ، يواجهون الحرب في قوة وشجاعة وإقدام ، لا يهابون الموت وإنما يعشقونه ويحبونه ، وهي صورة تختلف اختلافاً ظاهراً عن صورة الإنسان في مواجهة الزمن ، تلك القوة المجهولة التي ترمي بسهامها من حيث لا يسدري ، ولا يستطيع عليها نصراً ، فهو في مواجهة الزمن عاجز يائس ، فالزمن منتصر دائماً ، والمعاركة خاسرة لا غلبة له فيها ، ولا نصر ، ولا بطولة ، أما في الحرب ، وفي مواجهة أبناء جنسه ، فإنه يرى لها غاية ، ويحني من ورائها كسباً وحمداً تخليداً لذكوره ، وحمايةً لحقيقته ، وحفاظاً على قومه ، وتأكيذاً لسلطوته وبطشه.

(١) ديوان امرؤ القيس : ص ١٨٤.

والشاعر بما وفر لهذا النموذج الإيجابي من صفات وعناصر ، كالقوة ، والشجاعة ، والالتزام ، ورفض الهوان - استطاع أن يرأب الصدع النفسي والوجودي الذي أصابه وأصاب مجتمعه في مواجهتهم للزمن بوصفه القوة الفاعلة في الوجود وفق اعتقادهم . فقد ترتب على افتقادهم الإيمان بالله الخالق المدبر الحكيم العادل الرحيم ، القوى ، العليم ، المحيي ، المميت .. ترتب على افتقادهم هذا الإيمان ، نوع من الضياع النفسي والفكري والروحي ، وأصبحت القوة الفاعلة - متجسدة في الزمان - أساً للشر والشرّ والضياع.

وقد قدم الشعراء في مواجهة ذلك ، وفي مواجهة الأخطار الواقعية ، نموذج الفيلسوف المحارب ، والقبيلة المحاربة . وكان هذا النموذج نوعاً من الانتصار الرمزي على عوامل الضياع والتشتت والفناء السني غشيت الجاهليين فكراً وعقيدة.

سابعاً : العذل على الكرم

ومن أهم الموضوعات التي تتصل بالجمتمع العذلُ على الكرم ، وقد قدم الشعراء الجاهليون من خلال جدلهم مع العاذلة ميرراتٍ لكرمهم ، وهي ميررات تتصل بالذات وبالغير ، وبالأخلاق ، وبالجمتمع ، وبالرؤية الجاهلية للموت والحياة.

ويكشف هذا الجدل عن صراع بين الواقع والمثل الأعلى عند البعض من خلال رؤية رحية شاملة ، وقد يحدث بينهما نوع من التناقض نتيجة قصور في إدراك العلاقات العميقة، أو الشعور باستحالة تحقيق هذا المثل الأعلى في الواقع.

"إن وجودنا إمكانية لا بد لنا - في كل لحظة - من العمل على تحقيقها. ومعنى هذا أن وجودنا هو ذلك الوعي الذي نحصله من حريتنا بوصفها فاعلية ناشطة ملتزمة مندمجة في بعض المواقف التي لا بد - في كنفها - أن تمارس ذاتها ، وهذا هو السبب في أن حريتنا تجدد نفسها دائماً عند نقطة تلاقي الواقع بالمثل الأعلى ، وكأن عليها باستمرار أن تحيل الواقع إلى مثل أعلى ، وأن تحيل المثل الأعلى إلى الواقع" (١)

ويمثل حاتم الطائي لهذه الظاهرة ففي شعره نجد نزوعاً نحو تحقيق هذا المثل الأعلى وتحويله إلى واقع وتحويل الواقع إلى مثل أعلى . ومع ذلك فإننا نجد كثيراً من الشعراء الجاهليين يرفضون ما تفرضه عليهم الجماعة أو الأهل من إمساك المال .. يقول خنيس بن زهير : (٢)

لَحَتْ عَذَانِي فَقُلْتُ مَهْلًا	ألمأ تبصراً الرأيَ الرخييلاً
فما أصدرتما إلا بهجلاً	فهلا أن أتمراً أو أفيداً

(١) مشكلة الحياة : ص ٢٣٥ - ٢٣٦.

(٢) ديوان خنيس بن زهير : ص ٤١ .

عذائتي : مثني عذالة وهي المرأة التي تبالغ في العذل.

أصدرتما : رجعتما ، أفيد من أفاد بمعنى أعطيته غوري أو استفدت به فاللحي من العذائتين جاء من منطلق أنهما لما تبصرا الرأي الرشيد ، واستخدما (لما) الجازمة التي تفيد نفي حدوث الفعل في الحال ، وتوقع حدوثه في المستقبل يكشف عن التمسك الشاعر لإيقاع العذائتين عن اللوم حين يصبران الرأي السديد.

وسداد الرأي عند الشاعر يعني رجوعهما عن دعوتهما له باليعمل ، وهي دعوة مرفوضة من الشاعر لأنها لا تقوم على أساس سليم من وجهة نظر معنوية أو مادية.

يقول تأبط شراً: (١)

حرق باللوم جلدي أي تحرق	يا من لعذالة عذالة أشب
من ثوب صدي ومن بز وإغلاق	تقول أهلك ما لا لو قنعت به
وهل متاع وإن أبقته باقي	عاذلت إن بعض اللوم معنفة
أن يسأل الحبي عني أهل آفاق	إني زعيم لمن لم تترك عذلي
فلا يفرهم عن ثابت لاق	أن يسأل الحبي عني أهل معزبة
حتى تلاقى ما كل امرئ لاق	سدد خللك من مال تجمععه

قوله : يا من لعذالة ... أي يا من يعني على هذا الرجل الذي يكثر عذلي وعذلائي ، ذلك الأشب الذي يكثر اعتراضه في كل أموري ... ويبدو أن أثر العذل كان شديداً على نفس تأبط شراً حتى إنه وصف ذلك العاذل بأنه حرق باللوم جلده أي تحرق أي تحرقاً شديداً.

ويبدو أن العاذل كان محقاً في لومه ، أو إنه كان يمثل صوت العقل عند الشاعر ، حيث نراه يقرر على لسان العاذل بأن عذله كان من منطلق الإشفاق والحرص على صالح

(١) للفضليات : ص ٤١ : ص ٤٩ القسم الأول

المعدول ، حيث رآه قد أهلك مالا لو قنع به وأبقاه لكان قادراً على أن يكتسب ثوباً حسناً ويقتني سلاحاً ماضياً ، وأن يعيش عيشاً كريماً.

وينتقل الشاعر في حديثه من العاذل إلى العاذلة ، فنموذج العاذلة هو النموذج الشائع المسيطر على وعي الشعراء الجاهليين . وهو يحاول أن يسترضي تلك العاذلة . فيقول : إن بعض اللوم معنفة ، وهو إقرار منه بأن بعض اللوم مفيد ، ما دام بعضه - وليس كله - غير مفيد ، ويمثل هذا تحولاً بعيداً عما قرره من أن اللوم ذو أثر سيئ على نفسه حتى وصل لدرجة الإحراق .

وينتقل الشاعر إلى التصريح بعزمه على الرحيل إن لم يتركوا عذله ويتهي الشاعر إلى تقرير وجوب إنفاق المال فيما يجب حتى يلقى نهايته المحتومة وهي الموت.

ويكشف النموذج عن ضرب من التناقض الذي سيطر على وعي الشاعر حيث نراه حائراً بين الأخذ برأي لائمه ، في وجوب الحرص على المال وبين رأيه ومسلكه في تهديد المال.

وإذا انتقلنا إلى حاتم الطائي نجد رؤية ناضجة للكرم ، وهي رؤية تقوم على أساس نظري واضح لضرورة إنفاق المال من أجل تخليد الذكر وتحقيق الذات. وتكشف قوة الحجة عند حاتم عن شخصية فذة تتمثل واقعها ووجودها من خلال التهام مباشر مع هذا الواقع وذلك الوجود ، وقد رأينا في المبحث الأول ، أنه اكتسب أكثر صفاته عن أم كريمة قوية الشخصية ، وإذا كنا قد تعرضنا لعلاقة العذل بقضية الحياة والموت ، فإن العذل في أكثر المواقف لم ينفصل عن قضية إنفاق المال سواء أكان إكراماً أو مساعدة ، أو ثمناً ، كما لم ينفصل عن طلب المال والمخاطرة من أجله .

ويمكننا أن نقول أن نصيب حاتم الطائي من العذل كان أوفر من غيره وأن وجوده في ذاكرة الجماعة كان أبعد ، وأن سيطرة نموده على وعي الأمة ونفاذه فيها غير

الأجبال كان مقترنا بهذا العذل فلولا أنه فعل ما استوجب عذل مجتمعته وزوجته وعشيرته ، لما بقي في ذاكرة الأمة مثلاً على الكرم للفرط والمروعة والأريحية.

يقول حاتم الطائي: (١)

وعاذلة هبت بليل تلومني	وقد غاب عيوق الثريا فعردا
تلوم علي إعطائي المال ضلة	إذا ضن بالمال البعيل وصردا
تقول ألا أمسك عليك فإني	أرى المال عند الممسكين معبدا
ذريني وحالي إن مالك وافر	وكل امرئ جارٍ على ما تعودا
أعاذل لا ألوك إلا لحقتني	فلا تجعلني فوق لسانك مودا
ذريني يكسني مالي لعرضي حنة	تبقى المال عرضي قبل أن يتددا
أريني جواداً مات هزلاً لعلني	أرى ما ترين أو بخيلاً غلدا
والأ فكفني بعض لومك واجعلي	إلى رأي من تلحين رأيك مسندا
يقولون لي أهلك مالك فاقتصد	وما كنت لولا ما تقولون سيدا

يقدم حاتم الموقف من خلال جدل مع تلك العاذلة التي هبت بليل تلومه على إعطائه المال دون روية في الوقت الذي يضمن فيه البخلاء محالهم ويصرونونه ، وهو يستعجم بالفعل (هبت) الذي يعكس تحفز العاذلة ، وينتقل من الجدل غير المباشر إلى حوار مباشر لما دار بينهما فهي تقول له : أمسك عليك ، أي لا تفرط في العطاء ، فإني أرى للمال عند المسكين قيمة وقدرًا.

ثم نراه يرد عليها بذلك القول الذي يتكرر عند الشعراء الجاهليين عندما يرفضون ما تدعوهم إليه المرأة فيقول : ذريني وحالي ... وقد جاءت جملة (إن مالك وافر : تعليلاً

(١) ديوان حاتم الطائي : ص ٢٦.

لهذا الأمر وجاءت جملة وكل امرئ جار على ما تعودا (تعميقاً لهذا التعليل وكشفاً عن أن كرمه طبع أصيل في نفسه لا يستطيع أن يغيره .

ثم يخاطبها مستخدماً الهزمة أداة للنداء ، مُرحباً للمنادي وكأنه يريد أن يقربها لترعوي وتتعد عن غلله ولومه ، وهو يقرر أنه لن يترك مسلكه الذي نشأ عليه ، وأصبح طبعاً من طباعه وجاء ذلك تعليلاً للنهي "فلا تجعلني فوقك لسانك مرداً" وفي ذلك تجسيد لأثر العذل واللوم الذي يأكل من نفس الشاعر وجسمه كما يأكل المرد من الخشب أو الحديد.

ويعود مرة أخرى لفعل الأمر "ذريني" وكأنه شعر أنها مازالت على عذلها فأمرها أن تتركه مُعللاً لهذا الأمر فيقول :

ذريني يكن مالي لعرضي حنة بقي المال عرضي قبل أن يتبددا

وينتقل إلى نوع من المحاجة تعميقاً لرأيه ودحضاً لدعوتها له بالابتعاد عن الإسراف في الكرم ، فيقول : أريني جواداً مات هزلاً لعلي أرى ما ترين . يتضمن الأمر استبعاداً لما يطلبه منها وتعجيزاً لها.

ثم يرشح هذا الادعاء بحجة أقوى فيعطف على ذلك: "أو بخيلاً مخلدًا" .

وهو حين يصل إلي هذا التعجيز يرى أنها قد أوشكت على أن تقتنع فيطلب منها أن تكف عن لومها وأن تجعل رأيها سنداً لرأيه ، ويستخدم إن الشرطية التي تدل على الشك فيقول:

وإلا فكفي بعض لومك واجعلي إلى رأي من تلحين رأيك مسسنداً

والمعنى وإن لا تفعلي فكفي ... واجعلي...

وحين يصل إلى ذلك يبدأ في سرد مآثره ، وينتقل إلى جدل بينه وبين بعض اللائمين الذين يقولون له :

أهلكت مالك فاقصد . فإرد بقوله : لولا هذا الكرم الذي تلومونني عليه لما أصبحت سيذاً فيكم .

وهذا يعكس شعوراً من المنافسة بين حاتم الطائي وبينهم والعذل هنا يأخذ صورة من صور الإحساس بالفرة على الرغم من أن حاتم قد استخدم الفعل (يقول) معروفاً عن لومهم وعذلم ولحيهم ، في الوقت الذي يستخدم العذل واللوم والذم للتعبير عن درجة أقل من اللوم عند زوجته قد تصل إلى العتاب .

وهذا يعكس نوعاً من الفطنة في استخدام الألفاظ في المواقف المتشابهة ، فزعامة حاتم وسيادته توجب عليه انتقاء الألفاظ حين يتحدث إلى العشيبة ولا نستبعد أن تكون العاذلة رمزاً لولاء اللاميين ، فالانتقال من الحديث إلى العاذلة انتقال يلقي تساؤلاً ، فاستخدام ضمير الجمع في البيت الأخير يؤكد أن اللاميين كثيرون ، وأن العاذلة لم تكن زوجته فقط ، بل إن سيرة حاتم نفسه تؤكد إن المحيطين بحاتم كانوا يحضون نسائه عليه متعذرين من إفراطه في الكرم وسيلة لذلك.

وهذا لا يلغي اتصال الحوار بالعاذلة لأنها واحدة من مجموع ، كما لا يلغي تعبیر هذا الأنا الأسفل للشاعر أو عن الصوت المضمير عنده ، والذي لا ينفك يحاوره مستظهماً عن جدوى هذا الكرم وصوابه.

وإذا تأملنا التشكيل اللغوي نجد أنه يعكس تجربة شعرية ناضجة ، ويعكس رؤية شعرية واعية ، وقد تم التناسب بين المحتوى والتشكيل الشعري ، فحاجت الألفاظ والتركيب بواني موضوعية في جسد القصيدة ، فلم نشعر بتواء في البناء ، أو بـقفية مجلوبة ، بل إن التكرار قد جاء معرأ عن موقف نفسي عميق ، وعن إحساس إنساني بمشكلة تقض مضجع صاحبها والمحيطين به من الأصدقاء وغير الأصدقاء.

وقد استخدم الشاعر الأمر والنهي ووظفهما لتصوير الموقف " ألا أمسك عليك"،
 "ذريني وحالي"، "فلا تجعلني فوق لسانك"، ذريني أريسي، فكفني... واجعلي،
 فاقتصد.

كما استخدم الأفعال استخداماً أشاع في الأبيات حركة واضحة، وتسير تلك
 الحركة من خلال استخدامه للأفعال كما يلي:

"هبت ليليل، تلومني، غاب، فعددا، تلوم، ضن، وصرودا، تقول، أمسك،
 أرى، ذريني، تعودا، ألوك، تجعلي، أريني، أرى، كفي، اجعلي، تلحين، يقولون،
 أهلك، فاقتصد، كنت، تقولون"

ولا شك أن هذا التكتيف في استخدام الأفعال يجسد الموقف ويعده عن الرتبة،
 ويقربه من الواقع قرباً يؤكد صدق التجربة الواقعي والفني.



وفي قصيدة أخرى نرى حاشماً يقدم موقفاً آخر، يتعرض فيه للسوم
 عاذلتين، فنراه يقول: د / ص ٤٤

وعاذلتين هبتا بعد هجمة	تلومان متلافاً مفيداً ملوما
تلومان لم اغور النخم ضلة	ففي لا يرى الإتلاف في الحمد مغرماً
فقلت وقد طال العتاب عليهما	ولر عذرائي أن تبيتا وتصرما
ألا لا تلوماني على ما تقدما	كفي بصروف الدهر للمرء مُحكما
فإنكما لا ما مضى ثدركانه	ولست على ما فاتني متندماً
أهن للذي تهوى التلاد فإنه	إذا مت كان المال نهياً مقسماً
ولا تشقين فيه فيسعد وارث	به حين نخشى أغصير اللون مظلماً
بقسمه غنماً وبشري كرامة	وقد صرت في خط من الأرض أعظملاً

قلبٌ به ما يخدمك وارث إذا ساق مما كنت تجمع مفنما
 تحمل عن الأدين واستبق ودهم ولن تستطيع الخلم حق تحملما
 متى ترق أضغان العشرة بالأنسا وكف الأذى يحسم لك الداء محسما
 وما ابتعثني في هَوَايَ لِحاجة إذا لم أجد فيها أمامي مقدما
 إذا شئت ناويت أمراً السوء ما نزا إليك ولا طمئتُ اللثيم لللطما

تمثل هذه الأبيات بنية متراكبة لا يمكن لمن يريد أن يتعرف على موقف الشاعر في رفضه لعزل العاذلتين إلا أن يضمهما إلى بعضهما ، ويراهما في تراكبهما وتفاعلهما ، لأن الشاعر يقدم من خلالهما رؤيته الشعرية التي يبرر بها موقفه ورفضه للعزل على كرمه المفرط .

والشاعر يتخير للعزل الوقت الذي يخلو فيه المرء إلى نفسه ، أو يخلو إلى زوجته وتخلو هي إليه .

ويتخير الشاعر لنفسه جملة من الصفات المباشرة هي:

فني ، متلاف ، مفيد ، ملوم ، لا يرى الإتلاف في الحمد مفزاً ، لا يتنم على ما فات ، ولا تبتعثه في هواه لِحاجة ، كما قدم جملة من الصفات التي ضمنها رؤيته من محلال ما قدمه من وصايا وحكم تدور حول الكرم والحلم والعقل ... وإذا تأملنا المحاور اللفظية الأساسية لما وصف به نفسه وجدناها :

(متلافاً ، مفيداً ، ملوماً) ...

ومتلاف صيغة مبالغة من أتلف المال إتلافا فهو متلف ومتلاف . وجاء في اللسان

عن مفيد:

"أفدت المال أي أعطيته غيري ، وأفدته : استفدته . وكأنما أفاد المال : أي أعطاه وأنفقه لفائدة يراها" (١)

وهذا يعكس إحساس الشاعر بأن إنفاقه للمال ليس تضییعاً له ، بل هو جلب لفائدة عظيمة هي تخليد الذكر واكتساب الحمد ، انطلاقاً من قناعته بأنه لا يرى الإتلاف في الحمد مفرماً.

أما : مُلُومٌ ، فهي مبالغة من اسم الفاعل (مُلُوم)

وهذا المحور هو البنية الأساسية للفارس الكريم :

فالرجل الذي يكثر الناس عنده ولومه هو الإنسان الكامل من وجهة نظر حاتم وغيره من شعراء العصر الجاهلي ، وهذا يقترب إلى حد كبير من تصور الوجوديين المحدثين للإنسان : فسارتر يرى أن الإنسان موقف ويرى الآخريين هم الجحيم بعينه "L, homme EST situation" Les autres cest l'enfer" فالآخرون قد وجدوا ليسلوبي حريقاً أو بمعنى قريب من تصور الجاهليين : أن الآخريين قد وجدوا ليعذّلوني وليلوموني ، ولهذا نستطيع أن نقول إنه كلما كان الإنسان معذلاً ملوماً - كان موجوداً بالمعنى العميق لهذه الكلمة ، أو أن الوجود الحق لا بد أن يقابل بالرفض من الآخريين ، ومن ثم باللوم والعذل . وكأنّ الآخريين لا يرضون إلا عن الإنسان الذي يعيش حياة عادية ، أو كأنه يسعى لتحقيق حضرة عميقة ووجود أصيل وبما يتصف به من طموح زائد وسعي نحو شراء الحمد تخليداً للذكر يسلبهم بعض وجودهم ؛ ولهذا كان رفض العذل مواجهة بين الإنسان الطموح والراضين لمسلكه المفرط في السخاء ، ولهذا فإن هذا المسلك لبعده عن المعتاد ، ولرفض الجماعة له - يطلب تبريراً وتعليلاً ، سواء كان التبرير متصلاً بالافتخار أم الاعتذار.

(١) اللسان مادة فاد.

وقد أحوالنا الجدل بين الشاعر والمعاذلين إلى علاقات خاصة بين العاذل والمعاذول ؛ فالعاذل يؤول إلى العتاب : (فقلت وقد طال العتاب عليهما) ورد العتاب هنا اعتذار من الشاعر . كما يربط الشاعر قضية الكرم وما استتبها من لوم بقضية الزمن والحياة والموت.

لقد علمته الأيام أن في البذل حياة ، وأن إتلاف المال في البذل ليس مفزاً . وهو يخرج من ذلك بتلك المقولة :

"كفى بصروف الدهر للمرء محكما"

فصروف الدهر هي التي تعلم المرء الحكمة بخير تعلم .

ويربط الشاعر ذلك بحقيقة أن ما مضى لا يدرك وأنه لا يتنم على ما فات.

وبعكس هذا إحساساً بأن ظاهر ما فات قد يعث على الندم ولكنه لا ينم لمعرفته بما وراء هذا الظاهر .

وينتقل الشاعر إلى الحكمة وكأنه بعد هذه الحاجة رأى أنه قد أصبح في موضع يؤهله لأن يقدم الوصايا . وهي وصايا تعمق من رؤيته وتبرر مسلكه ، وتكشف عما وراء هذا المسلك من نظر بعيد ورأي شديد.

وتدور هذه الوصايا حول وجوب إكرام النفس فمن يهن نفسه لا يكرمه دهره ، كما تدور حول وجوب بذل المال لمن نهى ، ويرتبط ذلك بحقيقة أن المال يصير بعد موت صاحبه نهياً مقسماً ، وهذا يكشف عن نظرة جاهلية فيها كثير من العناء للوارث ، فالوارث يرث المال ، وقليل ما يحمّد موروثه ، وكأن المال الذي آل إليه غنيمة ، ولهذا فإن بذل المال أجدى لصاحبه من أن يتركه للوارث يقسمه غنيماً ، ويشترى به نفسه نفعاً ومجداً في حين يصير صاحبه إلى القبر دون أن يحمّد له أحد صنّاعاً ، وقبل أن يشتري بماله حمداً وخلوداً وذكرأً.

وللمال وظيفة مهمة ، فبه - يتحمل المرء عن ذوى قرباه مغارمهم ، ويشد أزرهم ،
ويطعم فقيرهم.

ومن اللات للنظر انتقال الشاعر من طلب البذل إلى حكمة تقول أن المرء لن
يستطيع الحلم حتى يتحمل ، وصيغة تفعل تكشف عن محاولة الدورول في الفعل وتكلفه^(١)
ويربط الشاعر بذل المال بالحلم والأناة وكف الأذى ، لأنها بانيات أساسية
لشخصية الزعيم.

ويتهي الشاعر إلى تلك الحقيقة التي سلك عنها في مسلكه : وهي أنه لا يطلب
الشيء عن هوى ولجاجة ، إذا ظهر له أنه عاجز عن إدراك ما يطمح إليه.

فالكرم ، وطلب الحمد والسيادة ، تصدر عن طبع في نفس الشاعر وعن روية
وحكمة ، وعن إدراك لبواطن الأمور ، ومن هنا فإن العذل لا يكشف عن بعد نظر ، أو
سداد رأي ، ولهذا فإن العاذلتين هنا تمثلان الأنا الأسفل للشاعر ومثل للسوقة في المجتمع ،
ومثل الجانب المادي في الحياة ولنا بذلك نعلها عن واقعيتها ، فنقول إن الشاعر قد
احتلق هذا الأمر احتلاقاً واتخذ من العاذلتين ستاراً للتجاوز مع النفس والمجتمع
والوجود ، دون أن يكون هناك عاذلتان ، لأن معطيات التجربة يمكن أن تفسر على نحو
ليس فيه تعسف لاستبطان الأمور ، فليس يمانع أن تكون العاذلتان حقيقتين ، في حين
يشير بهما الشاعر إلى نوازع وقوى لا يرضى عنها ، سواء أكانت في نفسه أم في
الواقع ، وتصبح مع واقعيتها رمزاً لتلك القوى أو تكونا معاذلتين لهذه النوازع والقوى
التي لا يرضى عنها.

ولا شك في أن حاتم الطائي كان شاعر قضية ، وقد امتزجت قضيته وشخصيته في
بنية القصيدة ، وأصبح الموقف هو جماع ما بينهما ، وحين يكون هناك موقف يكون

(١) ابن مالك ، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ، ص ١٩٨.

قضية وشخصية ، وحيث تكون الرؤية الشعرية هي الإطار الذي يتشكل من خلاله ذلك كله ، وقد يعني هذا ارتباطاً بالواقع . أو يعني ارتباطاً بتشكيل من القيم والأعراف قد يكون مفارقاً لهذا الواقع.

وفي شعر حاتم نجد صورةً لشاعر كريم يتجاوز بكرمه حدود المقبول وللعقول، وكريم حاتم يفتن بنوع من التمرد والصعلكة ، ولكن هذه الصعلكة هي صعلكة للستر أو صعلكة الكرم .

وحاتم مفلسف الكرم الذي يصل إلى درجة التمرد على الثروة وتبديدها في سبيل تحقيق الذات في وعي الجماعة ، وتحقيق نوع من الخلود بعد الموت أي أنه يتمرد على المال والأهل والوارثين ، في سبيل تحقيق حضرة مليحة في حياته وبعد موته.

ولهذا فإننا نجد حاتمًا في مواجهة نفسه وغيره ملوماً معذلاً لإفراطه في تحقيق ذاته مقابل غيرها من الذات ، فالصراعُ والجدلُ هو صراع يتصل بالوجود والمجتمع والذات ، وكأن وجود إنسان ما وجوداً عميقاً يعني في ذلك المجتمع الوثني نقصاً في وجود الآخرين ، وهي رؤية وجودية تتصل بعثية الوجود وزمانيته في تصور ذلك المجتمع الجاهلي .

ثامناً: الغربة

عبر الشاعر عن تجارب متنوعة من الغربة سواء عن المكان الذي تقيم فيه قبيلته ، أو عن القبيلة نفسها ، أو عن التشكيل الذي مثله القبيلة من أعراف وقيم وسلوك وهو ما يُسمى بالاغتراب.

فأما من حيث الغربة عن المكان الذي يمثل بيئة الإنسان التي يعيش فيها ، فإن الإنسان الجاهلي بخاصة قد عاش في بيئة قاسية قسوة لا حدود لها .

ويخلص أستاذنا الدكتور يوسف خليف الصورة الطبيعية للبيئة الجاهلية بقوله :
"والخطوط الأساسية لهذه الصورة هي أنها منطقة صحراوية جبلية ، عرفت الأغوار المنخفضة ذات الحرارة الشديدة ، والجبال العالية ذات القمم الثلجية وعرفت بينهما مناطق رملية مترامية الأطراف كثرة الجاهل والمخاوف. ثم هي منطقة عرفت الجذب الذي يتمرد معه الحياة حتى يضطر أهلها إلى الهجرة للعصب الذي يغري على الاستقرار ... وكان لهذا التضاد أثر في نفوس سكان الجزيرة ، فقد أوجد في شخصياتهم لونا من التضاد النفسي"^(١)

هذا التضاد والتباين جعل الإنسان الذي يستقر في مكان خصب مهدداً بعلو من القبائل التي تطمع في خير هذا المكان ، ولهذا عزف البعض عن سكْن هذه المواضع الخصبة حيث يفتقدون الأمن والسلامة ويتعرضون للسلب والنهب . يقول الخادرة .^(٢)
ونقسم في دار الحفاظِ يورثنا زمناً ويظعن غمرنا للأمرع

(١) د. يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك ، ص ٧٢ - ٧٣ .

(٢) ديوان الخادرة ، ص ٥٣ .

إن الموانع الطبيعية تتجسد في الجبال والصحراء الممتدة المخيفة التي تمتع بالحيوانات المفترسة ومعنى هذا أن الشاعر عاجز عن المواصلة بسبب المكان وما يمثله من امتداد وحواجز.

يقول المظلمس : (١)

كم دون أسماء من مستعملٍ قذِفَ ومن فلاةٍ بها تُستودعُ العيسُ
ومن ذرى علم ناءٍ مسافته كأنه في حبابِ الماءِ مغموسُ

فالشاعر بعيد عن المحبوبة يفصله عنها طريق وعر مهلك ، وفلاة تعجز كرام الإبل عن عبورها فتهلك ، وجبل يبدو كأنه غارق في بحر من الماء .

ويحاول الشاعر أن يتخذ من المكان ومن الكائنات الطبيعية وسائل يواجه بها الزمن لكنه يجد هذه الوسائل عاجزة عن حمايته ووقايته غائلة الأحداث .

يقول أحيحة بن الجلاح: (٢)

وقد أعددت للحدثان حصناً لو أن الـمـرءَ تنفعه العقولُ
طويل الرأس أبيض مشمخراً يلوح كأنه سيفٌ صقيلُ

فإذا كانت الطبيعة تمثل أهم أسباب الاغتراب عن الأرض ، فإن بطش بعض القبائل ، كان أيضاً من أهم هذه الأسباب يقول بشر: (٣)

وأنسزل خوفاً سعداً بأرضي هُنَالِكَ إذ تجير ولا تجارُ

(١) ديوان المظلمس : ص ١٠٠ - ١٠١.

(٢) جمهرة اشعار العرب : ص ٢٣٢.

(٣) ديوان بشر : ص ٦٩.

فالتفرق المكاني يمثل غمطاً مأسافاً لأغلب سكان الجزيرة ، ولهذا فإن البسين المكاني أصبح تجربة يعيشها الشاعر الجاهلي ويتمثل هذا في بين الأهل وبين المحبوبة مع أهلها وعشيرتها وبين الشاعر بحثاً عن حظ موفور ورزق ميسور.

يقول المتلمس الضبي: (١)

تفرق أهلي من مقيم وظاعنٍ فليلو دري أي أهلي أتبعُ

أقام الذين لا أهلي يراقهم وشطّ الذين بينهم أتوقّع

ولا شك أن ارتباط الإنسان بالأرض يمثل سبباً جوهرياً في بقائه مع من لا يجب ، فالأرض جزء من نفسه ، وقطعة من وجوده ، وهو يفضل أن يبقى حتى مع من يكره على أن لا يفارق أرضه.

يقول عمرو بن الأهتم : (٢)

لعمرك ما ضاقت بلادٌ بأهلها ولكن أخلاق الرجال تضيقُ

فالشاعر يقرر أن الإنسان لا يترك أرضه وموطنه بسبب ضيق المكان به وإنما لأنه يضيق بمن معه.

يقول الشنفرى : (٣)

وفي الأرض منى للكرم عن الأذى وفيها لمن خاف القلى متحولُ

لعمرك ما بالأرض ضيقٌ على امرئٍ سرى راغباً أو راهباً وهو يعقلُ

(١) ديوان المتلمس : ص ١٥٤ .

(٢) المفضليات : ص ١٢٧ .

(٣) ديوان الصعاليك ، ص ٣٨ .

إن عمرو بن الأهتم ينفي عن الأرض أن تكون سبباً في رحيل أهلها ، ويجعل ذلك بسبب ضيق الإنسان من حوله ، أما الشنفرى فإنه يتخذ من نفيه ضيق الأرض منطلقاً لرفض المهوان والرحيل عن موطن الذل .

إن الواقع الذي عاشه الجاهليون ينتظم العالم الطبيعي والاجتماعي ، ولهذا فإن الغربة المكانية ترتبط بالمكان والمجتمع معاً لأنها غربة مجتمع عن أرض يرتبطون بها ، أو غربة شاعر عن أرضه ومجتمعه إلى غيرهما . ولهذا فإن الحنين إلى الأرض يترابط مع الحنين إلى الأهل والبين عن المكان هو بين الوطن الذي يجمع بين دفتيه عناصر مكانية وبشرية .

ومن النماذج الجيدة التي صور فيها الشاعر حبه لأرضه ، تلك الأبيات التي وردت في ديوان الحماسة دون نسب لصاحبها والتي يقول فيها : (١)

أقول لصاحبي والعيس تهوى	بنا بين النيفة فالضمار
تمتع من شميم عرارٍ نجسٍ	فما بعد العشيّة من عرارٍ
ألا يا حبيذاً نفحاتٍ نجسٍ	وربّما روضه بعد القطار
وأهلك إذ يحمل الحي نجداً	وأنت على زمانك غير زاري
شهورٍ ينقضين وما شمرنا	بأنصافٍ لمن ولا سمرار

فالشاعر مرتبط بالمكان ، ولهذا فإنه يطلب من صاحبه أن يتمتع به قبل الرحيل ، والتمتع أو التزود يمثل تجربة مارسها الجاهلي عند رحيله عن أهله وموطنه أو محبوبته ، ويكون التمتع بالحديث أو السلام ، أو النظر والمشاهدة ، وكأنما ينزعُ بهذا التمتع إلى أن يملأ عينه ونفسه من هذا الحبيب الذي سيفارقه والذي سيخلف فراقه

(١) ديوان الحماسة : ١٢٢/٣ .

إحساساً بالفراغ . والتمتع أو التزود هنا هو تمتع معنوي مقرون بالألم والحزن ، لأنه تمتع موقوف سيخلفه فراق فحرمان ، والشاعر يطلب أن يتمتع وصاحبه برائحة عرار نجداً ، لأنه لن يكون بعد العشية من عرار ، فهما على وشك أن يفارقا نجداً ، ونجداً هو المكان الذي ارتبط به الشاعر وبما فيه من مظاهر جمال وقوة :

"فما بعد العشية من عرار" يكشف عن حسرة الشاعر لفراق هذا المكان الذي يسيطر على وعي الشاعر ووجدانه فنراه يكرر "نجداً" في ثلاثة أبيات مرتبطة في بيتين بجمال الطبيعة وفي الثالث نرى "نجداً" قد ارتبطت بالماضي الذي عاشه وأهله حين كانوا بنجد وحيث كان راضياً هائناً يسعفه الزمان بما يهوى ، فيذكر تلك الأيام التي مرت عليهم في هذه الأرض ، والتي كانوا لا يشعرون بمرورها ، وعلم الشعور بمرور الزمن ، يعكس الإحساس بالسعادة ، وكان الإحساس بالزمن يقترن بالشقاء والمعاناة ، فالسعيد لا يشعر بمرور الأيام .

وقد يضطر الشاعر إلى ترك أهله مرغماً ، فلقد هرب المستعظمس إلى الشام طريداً حائفاً من بطش عمرو بن هند ، فنراه يصور حنينه إلى أهله وأرضه فيتخذ من الناقة رمزاً لهذا الحنين الفطري الذي يشعر به الكائن الحي فيقول : (١)

حنت قلوصي بها والليل مطرق	بعد الهدو وشاقتها النواقيس
معقولة ينظُر التشريق راكبها	كأنها من هوى للرمل مسلوس
وقد ألاح سهيل بعد ما جمعوا	كانه ضرم بالكف مقبوس
أنني طربت ولم تلحني على طرب	ودون إلفك أمرات أما ليس
حنت إلى النخلة القصوى فقلت لها	بسل عليك ألا تلك الدهاريس

(١) غنات أشعار العرب : ص ١٣٣ - ١٣٦ .

فالناقة تحن إلى وطنها ، والشاعر ينتظر الإشراف حتى يرحل إلى الوطن ، وكأنما أصبح الحنين عاطفة تنتظم الأحياء جميعها . وطرب الناقة وحنينها يتمثل فيما تصدره من أصوات ترفعها وتخفيضها تعبيرا عن حزنها أو شوقها إلى الشيء .

يقول عمرو بن هيرة (١)

ومن تلك في غير العشيرة داره يفضب فتيرد غير مرضى مغاضبه
يرى كل صوت منهم فوق صوته ولا يوجبوا منه الذي هو واجبه
وينكر عليه إن أراب بخطبة ولا يستطيع نكر ما هو رائبه
وليس وإن آووا عليه بمويئ ويسرد عليه غيره ويشاربته

إنما صورة لمن يعيش في قوم غير قومه حين يرحل عنهم ، هي صورة تمثّل نموذج الغرب الذليل الذي لا يقبل منه غضب لضميم ، ولا يعطي حقاً واجباً ، وإنما ينكر ما يقولون أو يفعلون . وهو يزار ولا يزور .

أما الأعشى فهو يشتاق إلى قومه على الرغم مما يلقاه في غربته من نعيم فيقول (٢)

أن تكرونأ قد غيتُم ونزلنا وشهدنا قرايبها الأسواقُ
واضعاً في سراة نجران رجلي ناعماً غير أنني مشتاقُ

ويقول في نفس القصيدة : (٣)

فعلى مثلها أزور بني قيس من إذا شط بالحبيب الفراقُ
إنني منهم وإنهم قيسو مي وإني إليهم مشتاقُ

(١) حماسة البحري : ص ١٥٥ .

(٢) ديوان الأعشى ص ٢٦٥ .

(٣) ديوان الأعشى ص ٢٦٣ .

أما بالنسبة لاختراب الشاعر في المجتمع بين أهله وقومه ، فإن هذا الاختراب يأتي من إحساسه بالتفرد بوصفه فرداً متميزاً له رؤيته التي تتجاوز رؤية الجماعة ، فهو يشعر أنه لا يرى ما لا يرى غيره من الناس ويدرك ما لا يدركون ، وهذا الإحساس بالتفرد يجعله ملتزماً بالمجتمع من واقع حرصه الشديد على هذا المجتمع ذلك الحرص الذي يتميز به عن غيره من أبناء مجتمعه ، وقد يصيبه الإحباط إذ لم يجد في مجتمعه الصورة المثلى التي يريد لها ، ولا شك أن هذا الإحباط يشعره أنه غريب عن هذه البنية الاجتماعية أو أن هذه البنية غريبة عنه - وحينما تحدث هيجل عن البنية الاجتماعية باعتبارها مغتربة فقد كان يقصد الموقف الذي ينظر فيه الفرد إلى البنية الاجتماعية باعتبارها شيئاً غريباً عنه : (١)

ولا يعني هذا أن الغربة تأتي في مقابل الالتزام ، فلو كان الفرد غير ملتزم بهذا المجتمع لما شعر باختراب حقيقي ، وسواء أكان منطلق الاغتراب التزاماً بالذات أو التزاماً بالقيم أو بالنموذج الأمثل للمجتمع ، فإن الاغتراب في المجتمع يختلف عن الاغتراب عن هذا المجتمع . فالغربة في المجتمع تأتي حيث يجب أن يكون التوافق النفسي ، والتواصل والاتحاد . أي أن القطع يحى حيث يجب أن يكون الوصل ، أما الغربة عن المجتمع فإن شعور الفرد بالإحباط من حيث الاغتراب في ذلك المجتمع يكون أقل من شعوره بالاغتراب في موطنه ، ولكن الشعور بالغربة يأخذ شكلاً جديداً حين يكون الإنسان غريباً عن مجتمعه أي عن الإطار الذي يجب أن يعيش فيه ، وفي نفس الوقت يكون غريباً عن المجتمع الجديد ، ولهذا فإن الغربة عن المجتمع تمثل اغترابين في آن واحد ، وإذا كان الإنسان يكونه كائناً حياً يمكن أن يعيش في الإطار الحيوي للكائنات ، فإنه كلما ازداد شعوراً بذاته وكلما نما فكره وعقله وثقافته ، أصبح غير قادر على التوافق مع الأنماط الدنيا للحياة والمجتمع الإنساني .

ومن أقوال علي بن أبي طالب - رضي الله عنه .

(١) ريتشارد شاخنت ، الاغتراب ، ص ١٨٥ .

"الناس ثلاثة : عالم رباني ، ومتعلم على سبيل النجاة ، وهمج رعاع أتباع كل ناعق ، يميلون مع كل صائح ولم يستضيئوا بنور العلم ولم يلجئوا إلى ركن وثيق" (١)

ويرى الدكتور عبد الرازق الخشروم أنه "حين يجد الإنسان نفسه في موقف الرفض لقيم المجتمع المستهتر بها ، أو بالعصية التي قام عليها النظام القبلي خاصة ، وحين يحن إلى الماضي متذكراً الأيام الماضية بحلاوتها ، وعزها وحين يفكر في غده ، ويستشعر مأساة الموت التي تخيم شبحاً فوق حياته وحين يرفض قيم مجتمعه الروحية والدينية . فإن كل هذا قد تم بإرادته ، وبرغبة منه ، إنه يقصد الاغتراب هنا ، ولهذا فإننا نسمي اغترابه اغتراباً عن الذات" (٢)

والدكتور عبد الرازق يضع غربة الذات في مواجهة غربة القهر حين قسم الغربة إلى هذين النوعين ويعرف غربة القهر بأنها الغربة التي "ليس للإنسان سلطة فيها وإنما اصططلحت مجموعة عوامل على خلقها ، وقد تجلت في الغربة عن الوطن والأهل" (٣)

ونرى أن نقدم نموذجين لاغتراب الذات في المجتمع ، النموذج الأول : لدى الإصبع العدواني وهو شاعر جاهلي قنم وأحد الحكماء المشهورين ، ويتقسم النموذج الذي قدمه ذي الإصبع إلى قسمين يصور الشاعر في الجزء الأول أخلاقه وهي أخلاق تجسد تفرده في هذه الجماعة وعدم قبوله ذلك الوضع الذي لا يتناسب مع ذاته المتفردة فيقول : (٤)

إني أبي أبي ذو محافظ _____ وابن أبي من أبيين

(١) كشف القربة بوصف حال أهل الغربة ، ص ٤٢ .

(٢) د/ عبد الرازق الخشروم ، ص ١٦ .

(٣) المرجع السابق : ص ١٤ .

(٤) الفضليات : ص ١٦٣ .

لا يخرجُ القسرُ مِني غيرَ ما يبيدُ ولا أَلينُ لمن لا يتغني ليني
عَفُ ندودُ إذا ما حِفْتُ من بَلَدٍ هُوناً فليستُ بوقافٍ على الهُونِ

فالشاعر في عدم قبوله الانطواء في هذه الجماعة التي لا تعطيه ما يستحقه من الحب والتقدير يقدم نفسه أيها ، وابن أبي ، من أبيين ، ذو محافظة ، وهي معاني يتجسد من خلالها رفض الشاعر لكل ما من شأنه أن يهدش الكرامة ، أو يجرح الإحساس فالعفيف لا يخرج منه غير إباء ، وهو لا يلين إلا لمن يتغني لينة وهو عف لا يعلم في شيء عند غيره ندود أي شرود ونفود إذا ما خاف من بلد هوناً فإنه ليس بوقاف على الهون ، وهذه الصفات تمثل أهم صفات الذات المغتربة في المجتمع والتي يرفض صاحبها ذلك المجتمع إنما لموقفه إزاءه أو لأنه لا يمثل المجتمع الأمثل ، مجتمع الصفوة حيث الحب والخير والعدل والجمال ، ولهذا فإنه يؤكد استقلاله وإخلاصه لطبيعته .

ولهذا نرى الشاعر يقول (١)

كُلُّ امرئٍ صائرٍ يوماً لشيئته وإن تَخَلَّقَ أخلاقاً إلى جِينِ

إنه يؤكد حقيقة عامة تنتظمه هو وغيره من الناس وهو يستخدم اسم الفاعل (مخبراً) فيكشف عن أن رجوع المرء إلى خلقه وطبيعته لا بد منه ، كما نراه يستخدم الفعل تخلق وهو يؤدي معنى التكلف حيث أن محاولة العدول عن الطبيعة هو أمر موقوف .

وإذا كان الشاعر قد قدم نفسه صورة للرافض النفود الشرود الذي لا يقبل هوناً ولا ظلماً وهي صفات للنافر من جماعته ، فإننا نراه بعد ذلك يقدم نفسه في صورة الرجل الذي يستحق الحب فنراه يقول : (٢)

(١) المفضليات : ص ١٦٣ .

(٢) المفضليات : ص ١٦٣ / ١٦٤

إني لعمرك ما بابي بلذى غلسق عن الصديق ولا يحسري بممنون
وما لسانى عن الأذن بمنطلسق بالمتكرات وما فتكى بمأمون
عندي خللق أقوام ذوى حسب وآخرون كثير كلهم دونى

فهو رجل كريم سمح ، يألف الصديق ، فلا يقفل في وجهه بابه ، وغيره ليس بمقطوع ، ولسانه لا ينطلق بالمتكرات على الأقارب ، وهو قادر على الفتك بالأعداء ، ويدو إحساسه بالتفرد والتعالي على غيره في البيت الثالث حيث نراه يصور الآخرين بأنهم أدنى منه منزلةً وخلقاً .

ويتنقل الشاعر في القسم الثاني مصوراً مواجهته لقومه وهي مواجهة جاءت في موضع مناسب ، حيث قدم الشاعر نفسه رجلاً قادراً على هذه المواجهة أياً نفوراً بأبي الهوان ألوفاً عفاً خيراً ، يستحق الحب ، يتفوق على غيره حسباً وخلقاً ومنزلةً ، وهي مواجهة تكشف عن ثقة الشاعر بنفسه من ناحية ، وعن إحساسه بسلامة موقفه من ناحية أخرى يقول ذو الإصبع :

وَأَنْتُمْ مَغْتَشِرٌ زَيْدٌ عَلَى مَائَةٍ فَأَجْمَعُوا أَمْرَكُمْ كُلاًّ فَكِيدُونِي
فَإِنْ عَرَفْتُمْ سَبِيلَ الرُّشْدِ فَانْطَلِقُوا وَإِنْ جَهِلْتُمْ سَبِيلَ الرُّشْدِ فَاتُّونِي
مَاذَا عَلَيَّ وَإِنْ كُنْتُمْ ذَوِي رَحْمَى أَنْ لَا أُحِبُّكُمْ إِذْ لَمْ تُحِبُّوْنِي
لَوْ تَشْرَبُونَ دَمِي لَمْ يَرَوْا شَارِبَكُمْ وَلَا دِمَاؤُكُمْ جَمْعاً تَرَوْنِي
اللَّهُ يَعْلَمُنِي وَاللَّهُ يَعْلَمُكُمْ وَاللَّهُ يَجْزِيكُمْ عَنِّي وَيَجْزِيَنِي
فَدَكُنْتُ أَوْ تَكُنْ نُصْحِي وَأَمْنَحُكُمْ وَدِي عَلَى مَثَبٍ فِي الصَّدْرِ مَكْنُونٍ
وَاللَّهُ لَوْ كَرِهَتْ كَفِّي مَصَاحِبِي لَقُلْتُ إِذْ كَرِهَتْ قَرِيبِي لَهَا : بَيْنِي

إنه يستهين بهؤلاء الناس الذين يواجههم ولكنه مع ذلك ميق على ما بينهم من علاقة ، وهو واثق بنفسه وعلمه ، وبحاجتهم إليه حين يضلون السبيل ، وهو عندما يطلب منهم أن ينطلقوا إذا عرفوا سبيل الرشd فإنه يكشف عن شكه في معرفتهم . كما

أنه يكشف عن أنه لا يحمل الحقد ، بل إنه على العكس يرجو لهم الهداية ولكنه في البيت الثاني يواجه القطيعة بالقطيعة ولهذا نراه يستفهم قائلاً : "ماذا على وإن كنتم ذوي رحمي إن لا أحبكم إذ لم تحبوني" ولكنه يعود إلى تقرير حقيقة أن ضروب الانتقام منه أو منهم غير مجدية ، فدماؤه لا ترويههم إذا ظموا للانتقام ، ولا دماؤهم كلها لا ترويه .

وهو بعد ذلك يكشف عن معرفة بالله ، فيقول أن الله يعلمني ويعلمكم وهو الذي سيحزني ويجزيكم . وحين تصل المواجهة حدتها يعتبهم ويذكرهم بأنه كان يقدم لهم نصيحة ومنحهم هذه الصادق ، لكنه يحتتم نموذجه بما يشبه الفرار فيستخدم تلك الصورة التمثيلية التي تشير إلى رفضه أي هوان فيقسم أنه لو كرهت كفه مصاحبتة لقطعهما .

فالشاعر شأن كثير من شعراء الجاهلية - يرمز بكفه لصاحبه ويجعل من قطعها إذا عاقلته رمزاً لقطيعته . يقول الخليل العبدى : (١)

فلأن لو تخالفني شمالي خلافلك ما وصلت بها بمحي
إذا لقطعتها ولقلت بيبي كذلك أحتوى من يتتوبني

فقد اختار الشاعر بحر البسيط إطاراً لتجربته الشعرية ولا شك أن طول البحر وتنوع التفعيلات ساعده على هذا التقدم المتميز لنموذجه الشعري كما ساعده على إحداث نوع من التكرار اللفظي الذي جاء متراكباً مع التجربة .

والقافية مطلقة مردوفة وموصولة باللين وهي الباء الناشئة من إشباع كسرة النون وهذا النوع من القافية والروي يعد من أجمل قوافي الشعر العربي وربما كان السر في ذلك إلى أسباب تتعلق بأن الأذن والنفس يشحها حرف النون المكسورة لما له من وقع يشبه الأئين الهادئ الممتد . وقد كان ورود هذه القافية المتحركة بالكسر ملازماً لتكرار الشاعر

(١) المفضليات ، ص ٢٨٨ .

للبناء الزائدة التي تقوم بوظيفة التوكيد للنفي وهو توكيد يتراكب مع روح النموذج ومن هنا تتراكب وسائل الأداء اللغوية والإيقاعية لتجعل من النموذج نسجاً متماسكاً متميزاً .

والشاعر معني بالتكرار اللفظي والصوتي فالبيت الأول كله عناصر متشابهة مكررة فيما عدا (ذو محافضة) وعلى الرغم من هذا التكرار المكثف فإن الشاعر قد استطاع أن يقدمه في إطار جيد من خلال صياغة محكمة . فنجد التكرار على هذا النحو .

أى (أى أى) وابن (أى أى) من أبيين

فأى تكرر أربع مرات كما أن (أبيين) يتنظم حروف أى ، أى وابن ، وهو تكرار يمسد صفة الإباء والرفض التي كانت محور النموذج كله . ويدو التكرار في الأبيات الباقية على هذا النحو (لا ألين لمن .. ليني ، هوناً .. الهون ، نخلق أخلاقاً ، بمننون ، بمأمون ، خلقت أقدام وآخرون ، سبيل الرشد . سبيل الرشد ، لو تشرهون دمي لم يرو شاربكم ولا دماؤكم ترويني) الله يعلمني والله يعلمكم ، والله يجزيكم والله يجزي . (كرهت .. كرهت) . ولا شك أن هذا التكرار إلى جانب ما أحدثه من إيقاع داخلي ، كان وسيلة لتعدد الأبعاد الموسيقية في النموذج ، كما أنه قد حسد ما يتنظم الشاعر من ثنائية في مواجهة الجماعة كما كان وسيلة كشف عن معاناته النفسية ، بل إن الحركة النفسية التي يحاول الشاعر إبرازها من خلال المحتوى تتراكب مع الإيقاع تراكبا واضحا بحيث تبدو الحروف والحركات وكأنها تمثيل صوتي للمعنى .

ويمثل هذا النموذج لونا متميزا من الفخر في العصر الجاهلي حيث نراه بعيدا عن روح الجاهلية التي تمثلت في نهج اللاهين والذي مثله الأعشى وامرؤ القيس أو في أسلوب البطش الذي مثله عمرو بن كلثوم . فالخصومة لم تفقد الشاعر هدوءه ولم تجعله يتحول إلى أسلوب البطش والتهور ، أو اللهو والتحلل من قيم الجماعة .

والنموذج الثاني يمثل صورة للغريب عن رهطه والتي اضطرت ظروف خاصة إلى أن يعيش بين أبناء عمومته ، وهي صورة لغربة الذات عن الجماعة واغترابها في جماعة أخرى لا ترعى حق النسب والقربى ، وقد قدم الأعشى الكبير هذا النموذج ، فنراه في بدايته يقدم وصية لابنه تمثل خلاصة رؤيته التي جاءت من تجربة الاغتراب ، ولا شك أن تقدم الحكمة العامة التي تنتظم الخاص في أول النموذج ، يكشف عن أن التجربة قد اكتملت في نفس الشاعر ، وأن الرؤية قد ارتبطت بالموقف ، فإن ما أصاب الشاعر من شعور بالإحباط والظلم بين أبناء عمومته جعل القرار يطفو من أعماق الشعور إلى عالم الوعي بصورة مؤكدة ولم يأت نتيجة نوع من التداخي في أثناء عملية الإبداع يقول الأعشى : (١)

سأوصي بصيرا إن دنوت من البلى وصاة امرئ قاسى الأمور وحربا
بأن لا تبغ الود من متباعد ولا تنأ عن ذي بغضة إن تقربا
فإن القريب ممن يقرب نفسه لعمرك أليك الخير لا من تنسبا
إنه يوصي ابنه بصيرا أن لا يلتصق الود ممن تباعدوا عنه وإن كانوا ذوي قربي ،
وأن لا ينأى عن المتودد وإن كان ذا عداوة - فليس القريب من يرتبط بالإنسان بصله
القربى ولكن القريب الحق من أخلص الود والقرب .

والشاعر في رفضه لصلة القرابة والنسب يكون قد جسّد اغتراب ذاته بين أقاربه أما شعوره بأن العلاقة الإنسانية فوق صلة الدم فإنه يبدو غريبا في المجتمع الجاهلي الذي تسوده العصبية والتي رأيناها تسيطر على وعي الشعراء حتى في معاناتهم بحفاة الأهل والتي قدمنا لها شواهد كثيرة وصلت إلى ذروتها فيما قدمه المقتنع الكندي ، ومن ذلك قوله : (٢)

(١) ديوان الأعشى ، ص ١٦٣ .

(٢) حماسة أبي تمام ، شرح التبريزي ، ج ٣ ص ١٠٠

فإن أكلوا لحمي وفرت لحومهم وإن هدموا مجدي بنيت لهم مجددا
ولكن الأعشى لم يواجه بالجفاء فقط كالمقنع ، ولم يكن رئيس قومه مثله ، ولكنه
كان رجلا مريضا ضعيفا ووجهه بظلم قومه ، ولهذا فإنه زهد في العصبية وتشكك في
جدواها .

ولا شك أن الأعشى قد وجد من الضروري أن يقدم تلك التجربة التي جعلته
يخرج بهذه الرؤية فنراه يقول : (١)

مق يفترب عن قومه لا يجد له	على من له رهط حواليه مفضبا
ويحطم بظلم ما يزال يرى له	مصارع مظلوم مجرا ومسحا
وتدفن منه الصالحات وإن يسىء	يكن ما أساء النار في رأس كيكبا
وليس مجرا إن أتى الحى عائف	ولا قائل إلا هو المتعيبا
أرى الناس هروني وشهر مدخلي	وفي كل ممشى أرصد الناس عقربا

يقدم الشاعر في هذه الأبيات صورة للغريب بعيدا عن رهطه حيث لا يجد من
يفض من أجله وفقدان الإنسان لمن يفض من أجله ، يمثل صورة لفقدان الإحساس
بالعصبية التي ترتبط بالنصرة ، والشاعر حين فقد من يفض من أجله فقد الإحساس بأنه
في قومه ، ولهذا فإنه أصبح كالغريب البعيد الذي لا تربطه بهم صلة النسب . وفي
البيت الثاني صورة مركزة لما يلقاه الغريب عن أهله ، فهو يحطم بظلم ، ويظل كل يوم
صرع ظلم جديد يتقاذفه جرا ومسحا ، وهي صورة استعارية يقدم فيها الظلم رحا
تطحن الغريب ، واستخدام الجمع (مصارع) يوحي بكثرة ما يقع عليه من ظلم ويجسد
أثر هذا الظلم الذي يصرع من يقع عليه .

(١) ديوان الأعشى : ص ١٦٣ .

ويتنقل الشاعر إلى تقديم صورة للهوان والجفاء الذي يلاقيه في قومه فهو لا يستطيع أن يجير خائفاً أتى الحي ، وكل ما يقوله يعدُّ عيباً وخطأ ، فهو مكروه منبذ لقد كرهه هؤلاء الناس وشنعوا عليه في غدوه ورواحه ، وترصدوه بالأذى في كل طريق.

ويتنقل الشاعر من هذه الصورة التي جسدت بها معاناته في غربته واغترابه بين أبناء عمومته إلى مواجهة هؤلاء الناس ولكنها مواجهة غريب ضعيف مغلوب على أمره . فنراه يقول : (١)

فأبلغ بني سعد بن قيس بأنني	عتبتُ فلماً لم أجد لي معتباً
صرتُ ولم أصبركم وكصارم	أخ قد طوى كشحاً وأب ليذنباً
ومثل الذي تولوني في بيوتكم	يقيي سناناً كالقدامى وتغلباً
ويعدُّ بيت المرء عن دار قومه	فإن يعلّموا ممسأه إلا تحسباً
إلى معشر لا يعرف الود بينهم	ولا النسب المعروف إلا تنسباً
أراني لدن أن غاب قومي كأنما	بران فيهم طالب الحق أرنباً
دعا قومه حولي فباعوا لنصره	وناديت قوما بالمسئاة غيباً
فأرضوه أن أعطوه من ظلامه	وما كنتُ قلاً قبل ذلك أزيماً
وإني وما كلفتموني وربكم	ليعلم من أمسى أعنق وأحرماً
للكأثر والجنى يضرب ظهره	وما ذنبه أن عافت الماء مشرباً
وما ذنبه أن عافت الماء باقراً	وما إن تعاف الماء إلا ليضرباً

لقد عتب عليهم فلم يجد عندهم موضعاً للعتاب ، وهذا يكشف عن أنهم لا يقبلون حق عتابه ، ولهذا فإنه لم ير بُدّاً من صرهم وقطعهم ، وإن لم يصرهم بالفعل ، ولكن من طوى كشحه معرضاً متهيئاً للرحيل كمن رحل بالفعل وكأننا بالشاعر متردد بين القطع والوصل ، وكأنه يرحل عنهم كارهاً على الرغم ما يلقاه بينهم من ظلم

(١) د. ان الأعشى : ص ١٦٣ / ١٦٥.

وهوان. وكأنه عاد متذكراً ما يلقاه من هوان ليكون عوناً له في قراره ، فيقول : إن الذي تولوني من الأذى بنيت الشر ويجعل للقتاة سيناً . ويعد الرجل عن دار قومه فلا يعلمون ممساة إلا ظناً ، وهي صورة تجسد غربة الشاعر، حيث يبدو وكأنه بعيد عن دائرة اهتمام قومه فيعيش بين قوم لا يعرفون الود بينهم ولا يرون النسب والقراءة إلا أمراً متكلفاً لا قيمة له ولا أهمية .

ويقدم بعد ذلك صورة له بعد غياب قومه عنه حيث يراه طالب الحق فيهم ضعيفاً كأنه أرنب ينادي قومه الغائبين فلا يجد له ناصرأ في الوقت الذي يجد فيه خصمه من ينصرونه ويرضونه بما يحكمون له من ظلم عليه ، وهو الذي لم يكن قليل الأنصار دعيأ ، ثم نراه يقدم صورة أخرى يمثل بها لموقف قومه منه فهم يكلفونه من ذنوب لا يد له فيها ، كمثل الثور الذي يضربه الراعي حين تعاف البقر الماء ، على غير ذنب جناة الثور.

لكن الشاعر يبدو وكأنه كان من الضعف بدرجة لم تسمح له أن يواجه قومه مواجهة تناسب مع ما يلقاه من ظلم وهوان فإذا كان المقنع الكندي يواجه قومه متسلحاً من موقع القوة وإذا كان ذو الإصبع العدواني يواجه قطعة قومه بقطعة مثلها فإن الأعشى يواجه هذا كله بنوع من الالتزام بهؤلاء الناس الذين لم يظهروا نحوه أي نوع من الالتزام ، فيقول: (١)

فإن أنا عنكم لا أصالح عدوكم	ولا أعطيهِ إلا جِذالاً ومِحرّاً
وإن أدن منكم لا أكن ذا ميمة	يرى بينكم منها الأجلد مُنقَباً
سينبح كلي جهته من ورائكم	وأغني عيالي عنكم أن أوثباً
وأدفع عن أعراضكم وأعيروكم	لساناً كمِقراض الخفاجي ملجَباً
هنالك لا تجزوني عند ذاكُم	ولكن سيحزيني الإله فُيعِياً

(١) ديوان الأعشى : ص ١٦٥ / ١٦٧

إنه يقرر في النهاية أنه سيظل ميقياً على ما بينهم من قرابة فلو بعد عنهم فلن يصالح عدوهم وإنما سيكون حرباً عليه وإن ظل بينهم قريباً منهم فإنه لن يكون كالمقراض يقطع في جلدكم وينهش أعراضهم وينش عن سيفاتهم ، فهو سيقتف معهم ، في الوقت الذي يعني عنهم أولاده ، حق لا يلحقه لوم أو تأنيب وسيدافع عن أعراضهم بشعره ويضع لسانه في خدمتهم ، وهناك لن يجزوه على فضله ولكن الله هو الذي سيجزيه على ما فعل.

ولفت نظرنا أن الشاعر قدم افتراضه للنأي عن قومه ، وأوجز فيه مستخدماً "إن" الشرطية التي تفيد الشك ، وكأنه بهذا غير راغب في ترك هؤلاء الناس ، فالشاعر يبدو في مرضه وفقره غير قادر على الترحال والحقا برعطة .. ثم نسراه بعقب ذلك بافتراض أن يبقى معهم وهو يستخدم أيضاً "إن" الشرطية وكأنه متشكك أيضاً في إمكان البقاء بينهم ، ولكنه مع ذلك راغب في البقاء ، ويكشف عن هذه الرغبة ذلك الحديث المطول عن نفعه لهم ، ويدنو أن الشاعر يحاول أن يبين لهم قيمته بوصفه شاعراً ، يستطيع أن يدافع عن أعراضهم وأن يرد عنهم بشعره ..

إن هذا النموذج يمثل تجربة شعرية قدمها الشاعر مصوراً ما لحق به في غربته واغترابه بين أهله وما وقع عليه من جور وهوان وحفاء وقد قدم التجربة من خلال رؤية فنية واعية وقدرة على الأداء الشعري الجيد كما عكست هذه التجربة صورة للحياة بما فيها من تناقض وهذا ما جعل النموذج ذا بعد درامي فالصراع واضح ، والإحساس بمأساة الشاعر ظاهر ، والنموذج فيه واقعية واضحة ، ولكن الشاعر يربط الواقعة الخاصة برؤية تتجاوزها وتتصل بها في نفس الوقت .

وإذا كان أكثر الشعراء قد قدموا الصورة المثلى لقومهم فإن الأفوه الأودي يقف منتقدا قومه من خلال رؤية شعرية ناضجة تتسم بالشمول والسلامة والحكمة . يقول

الأفوه : (١)

<p>وإن يئ قومهم ما أفسدوا عادوا فالغي منهم معاً والجهل معادُ إذ أهلكت بالذي قد قَلَمْتَ عادُ على الغواية أقوام فقد بادوا ولا عِباد إذ لم تُرْسْ أوتادُ وساكِن بلغوا الأمر الذي كادوا اصطاد أمرهم بالرشد مصطادُ ولا سراة إذا جهَّأ لهم سادوا فإن توكَّسوا فبالأشرار تنقاد نما على ذاك أمر القوم فازدادوا . إبرام للأمر والأذنب أكبادُ لهم عن الرشد أغلال وأقياد فكلَّهم في حبال الغي متقادُ فيهم صلاح لمرتاد وإرشادُ وإن دنت رَجَمَ منكم وميلادُ من أجه الغي إبعاد فإبعادُ والشر يكفيك منه قل ما زادُ</p>	<p>فينا معاشرُ لم يبنوا لقومهم لا يرشدون ولن يرعوا لمرشدهم كانوا كمثل نُقَمٍ في عِشْمِته أو بعده ككُفْدَارٍ حين تاهتَه والبيت لا يئني إلا له عَمَد فإن تجمَّع أوتادُ وأعمدةُ وإن تجمَّع أقوامُ ذور حسب لا يصلح الناس فوضى لا سراة لهم تلفي الأمور بأهل الرشد ما صلحت إذا تسوي سراة القوم أمرهم أمانة الغي أن تلقى الجميع لدى الـ كيف الرشاد إذا ما كنت في نفر أعطوا غوائهم جهلاً مقادئهم حان الرحيل إلي قوم وإن بُعدوا فسوف أجعل بعد الأرض دونكم إن النجاة إذا ما كنت ذا بصير والخير تزداد منه ما لقيت به</p>
--	---

(١) ديوان الأفوه الأودي : ص ٩ - ١٠ .

ويعتبر هذا النموذج من أجود النماذج الشعرية التي واجه فيها الشاعر عشيرته ، وصارحها بخروجها عن الجادة ، وضلالها ، وغيبها ، وقبولها قيادة الجهال والقواء ممن أبنائها ، وهو إذ يصارحهم بحقيقتهم يحذرهم من مغية هذا السلوك الذي أودى بأمم سابقة . وهو يقدم كل ذلك من خلال رؤية فنية ناضجة للمجتمع الإنساني والحياة ، ومن خلال رؤية فلسفية في الحكم وسياسة أمر المجتمع .

إن الشعر يمزج الرؤية بالفن من خلال صياغة جيدة : ففي البيت الأول نرى الشاعر يواجه قومه بأن فيهم من لا يبن لقومهم ، وإن بنى قومهم ما أفسدوا ، هدموا ما بنوه ، فالشاعر يظهر من خلال هذا التشكيل عدم جدوى إصلاح هؤلاء الناس ، أو الارتباط بهم فهم ، متوانون ، مفسدون ، جاحدون . ولا شك أن هناك نوعاً من المقابلة بين (لم يبنوا لقومهم) ، و (وإن بنى قومهم) وهي مقابلة تعمق من الإحساس بالمفارقة بين هؤلاء المعاصر وغيرهم من المصلحين أو الصالحين . أما البيت الثاني فترى فيه مفارقة أخرى حيث إن هؤلاء الناس لا يرشدون ولا يقبلون أيضاً نصيحاً ، ثم نرى صورة استعارية مثل فيها الجهل والغي كأنهما على موعد عند هؤلاء الناس ، وتكشف هذه الصورة عن أن الجهل والغي إذا اجتماعا في قوم فإن إصلاحهم يبدو عصياً . ثم يقدم الشاعر مثلاً لهؤلاء الناس "بلقيم وقدار" حين تابهم أقوامهم في غوايتهم فبادوا . وهنا ينذر الشاعر قومه بسوء العاقبة وكأنه يضع نفسه في منزلة المصلح من قومه .

والأبيات الأربعة تمثل كشفاً عن واقع مرفوض لما فيه من مفارقات وضلال وكبح عن الجادة إلى جانب ما فيها من تحذير قومه لسوء العاقبة .

ثم ينتقل إلي تقديم الصورة التي يجب أن يكون عليها المجتمع الفاضل ، وهي صورة تمثيلية تتصل بما سبق أن قدمه .

والبيت لا يتنى إلا لسه عمدٌ ولا عماد إذا لم ترس أو تادُ

والبيت يكشف عن أن أعمدة هذه العشائر وأوتادها مفقودة ، وترمز هذه الأعمدة والأوتاد إلى (الرشد) ، وهي كلمة جامعة للعلم والصلاح معاً ، ثم يجعل من الأوتاد والأعمدة (الرشد) والناس أسس المجتمع الصالح ، ويزيد أمراً آخر هو الحسب كلمة جامعة للشرف والقوة وكرم الأصل .

وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تقديم رؤيته أو ما يمكن أن نسميه بيت القصيد ، أو لحظة التنوير ، في البيت الثامن وما بعده . فالتناس لا يصلحون فوضى لا رؤساء لهم ولا جدوى من الرؤساء إن كانوا جهالاً ، فالأمور تصلح بأهل الرأي ، فإن تخلوا عن الأمر فإن الجماعة ستفقد بأشرارهم ، ويفسد المجتمع ، فإن تولى الأشراف من أصحاب الرأي أمرهم غم أمر القوم ، وقويت شوكتهم ، وأمارة الغي أن ترى السحيم يقبلون بالأمر متبعين في ذلك الأذئاب ، والشاعر هنا لا يقبل بآراء الغوغاء ، وإنما هو يرى أن الأمر والقيادة للصفوة من أصحاب الرأي والحكمة ، ولهذا نراه يستفهم مستبعداً أن يكون هناك رشاد في قوم أعطوا غواتهم جهلاً بقيادتهم ، فكانهم سائمة متفادون في حبال الجهل وهي صورة جمالية تجعلنا ننفر من الانقياد للجهل، حيث تمر عن رفض لهذا الواقع .

وفي الأبيات الأربعة الأخيرة نجد الشاعر يصرح بعزمه على هجر هذا المجتمع الذي لا يرضى عنه إلى مجتمع أفضل ، فلم يعد للشاعر مقام بين هؤلاء الناس بل إنه يفضل قوما آخرين فيهم صلاح وإرشاد ، على الرغم من بعدهم عنه وعدم قرباتهم له . فالشاعر يستعين بالبعد المكاني ليكون في منأى من هؤلاء الناس ، وهو يرى أن هذا هو النجاة والخلاص ، وهو خلاص يرتبط بالبصر والبصيرة ، فالبعد عن هؤلاء الناس غُفْمٌ كبير ثم يختم النموذج بحكمة تتصل به اتصالاً وثيقاً ، فالخير يزداد الإنسان به ، أما الشر ، فيكفيه منه القليل . ولهذا نرى النموذج يدور حول محورين أساسيين : هما الخير والشر . ولا شك أن موقف الشاعر من قومه يكشف عن التزام بالقيم والمبادئ ، أكثر من التزامه بقومه الذي يقوم على العصبية والتعصب . فإذا كان قومه يعيدن عن

الرشد والصالح ، عاجزين عن تحقيق المجتمع الأفضل الذي يريد . فإنه سيجعل عنهم (مع قرابته لهم) إلى مجتمع صالح ، تتحقق فيه الصورة التي يريد .

وإذا كان النموذج يكشف عن موقف شاعر بذاته ، من مجتمع بعينه فإنه يتحلل ذلك ، إلى أفق أرحب يتصل بالمجتمع الإنساني في كل زمان ومكان .

ولهذا فإن هذا النص يمثل نموذجاً للنقد الاجتماعي المباشر ، وهو نقد بناء ، لأنه يوجه الجماعة إلى عيوبها وينتقلدها بسبب سلوكها ، كما أنه يجمع بين حب الجماعة ، والخوف عليها ، والحرص على مصالحها ، وبين رفض مسلكها ، والتصريح ببعدها عن الجادة .

تاسعاً : الصعلكة

ويتصل بموقف الشاعر من المجتمع ، خروج بعض الشعراء على هذا المجتمع ، فقد وجد بعض الشعراء أنفسهم في وضع لم يستطيعوا فيه أن يتوافقوا مع أنفسهم في إطار العلاقات الاجتماعية ، وفقدوا التكيف مع الجماعة ، ووصل بهم الحد إلى الخروج على المجتمع والتمرد عليه ، لقد كان الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي أفراداً متميزين ، من حيث كونهم شعراء فرسان ، فالشاعر رجل ، متميز في مجتمعه ، فإذا جمع إلى جانب ذلك الفروسية والقدرة على القتال ، فإنه يكون قد جمع إمكانيات الرفض لأي وضع لا يتفق وشاعريته من ناحية ، وروسيته من ناحية أخرى .

وقد كان بعض الصعاليك من أبناء القبيلة نفسها ، وكان بعضهم الآخر من جنس غير جنسها . وقد ساعد النظام الاجتماعي في القبيلة ، والعلاقات بين القبائل على إحساس بعض هؤلاء الشعراء الفرسان بالظلم ، ومن ثم على خروجهم على هذه القبائل واتخاذهم السطو والنهب وسيلة للعيش ، وقد أرجع الدكتور عبد الحلیم حنفي الصعلكة في العصر الجاهلي إلى أسباب كثيرة منها عدم وجود دول جامعة ، وعدم وجود زعامات متزنة وعدم التوازن بين الغنى والفقر ، ثم طبيعة الأرض الصحراوية وقسوة الحياة وكذا الفراغ الذي يقضى كثيراً من الجاهليين في ذلك المجتمع ^(١) ويخلص إلى أن الفقر وحسب الشاعر بالظلم كانا أهم الأسباب وراء انطلاق الشاعر إلى الصعلكة ومخروجه على مجتمعه .

ويبدأ الصعلوك برفض التشكيل الاجتماعي لمجتمعه ، والثورة عليه ، والبحث عن تشكيل جديد يتفق ورويته .

(١) شعر الصعاليك : ص ٤٢ وما بعدها .

يقول الشنفرى : (١)

أقيموا بني أمي صدورَ مَسطِكم
فلإني إلى قوم ميواكم لأميلُ
وفي الأرض مَنأى للكريم عن الأذى
وفيها لمن عافَ القلي متحولُ

فالشاعر يهرب بنفسه إلى عالم غير الذي كان يحياه مع جماعته ولكن هذا العالم ليس تشكيلاً من البشر ، إنه مجتمع من الوحوش الضواري.

يقول الشنفرى : (٢)

ولي دونكم أهلون مبيدٌ عَمَلَسُ
وأرقطُ زُهلولٌ وعرفاءُ حيالُ

فالأهل هنا هم الذئب والنمر والضبع وهي حيوانات تمثل رموزاً للتشرد والافتراس : فالذئب رمز للتشرد والنمر رمز الافتراس ، والضبع ترتبط بالحياة على جثث القتلى . هؤلاء الأهل الذين اختارهم الشنفرى هم المعادل الموضوعي للشنفرى في تشرده وميله للانتقام . وقد جاء انطلاق الشنفرى إلى التصعلك نتيجة إحساس بالظلم ورفض هذا الظلم :

يقول الشنفرى : (٣)

ولولا اجتناب الذم لم يبق مشرب
يعاش به إلا لدي وماكل
ولكن نفساً حرة لا تقيم بي
على الضيم إلا ريثما أتحوّلُ

فهو يرفض الضيم والذل ، ولا يقبل أن يعيش في مجتمع يشعر فيه بالذل والهوان ، وإذا كان رفض الذل والهوان يمثل سمة من سمات الفارس الجاهلي بوجه عام ، فإنه

(١) مختارات شعراء العرب: ص ٧٢.

(٢) مختارات من شعراء العرب ص ٧٤.

(٣) نفس المرجع .

يمثل سمة جوهرية من سمات الشاعر الصعلوك ، وقد ارتبط رفض الذل برفض الفقر عند الشاعر .

ولا شك أن ذلك كان سبباً من أسباب التصعلك ، حيث الإحساس بالظلم ورفض الظلم . ومن الأسباب ما اتصل بالرق والعبودية التي كانت سائدة .

يقول السليكم بن السلعة : (١)

أشَابَ الرَّأْسَ أَنِّي كُلَّ يَوْمٍ أرى لي عَالَةً وَسَطَ الرَّجَالِ
يَشْقُ عَلَيَّ أَنْ يَلْقَيْنَ ضَيْمًا وَيَعْجِزُ عَنْ تَخْلُصِهِنَّ مَالِي

وهو في موضوع آخر يصرح بأن سبقه وتفوقه كانا بسبب صعلكته ومحرته ، وما أصابه من ألم بسبب الجوع يقول السليكم : (٢)

وَمَا نَلْتَهَا حَتَّى تَصْعَلْتُ حَقَبَةً وَكَذْتُ لِأَسْبَابِ النِّيَةِ أَغْرَفُ
وَحَقَّ رَأَيْتُ الْجُوعَ بِالصَّيْفِ ضَرْبِي إِذَا قُمْتُ نَفْسًا فِي ظِلَالٍ فَأَسِيفُ

ويقدم بعض الصعاليك نفسه في صورة النافع للقبيلة في إطار الصعلكة ، وكأنه يبرز مسلكه ، ويعطي الصعلكة إطاراً نظرياً .

وقد قدم الصعاليك نماذج جديدة للإنسان الذي يرفض الذل والهوان ، ولا شك أن لهذه النماذج تأثيراً بعيداً في المجتمع حيث أنها تقدم إطاراً من السلوك الإنساني في مواجهة ما في المجتمع من مفارقات .

وكثيراً ما نرى الصعلوك يرفض تلك الحياة المهينة ويرفض أن يكون كغيره من الذين يحيون حياة عادية ، ويقبلون من الأمر ما لا يتفق والمثل العليا بعامية والصعاليك

(١) موسوعة الشعر العربي: ص ١٤١ .

(٢) نفس المرجع : ص ١٤٤ .

بخاصة فالموت عند هؤلاء الناس خير من حياة الذل والهوان ، والموت هنا هو المنطلق لرفض الذل والتمرد .

إن الشاعر يواجه إنكار الأهل وتخليهم عنه بالتمرد ، والخروج عليهم وهو حق يراه الصعاليك من حقوقهم المشروعة . ونرى عروة في موضع آخر يربط بين عدم خوفه من الموت ، والخروج للغزو.

ونرى الصعاليك يؤكدون قدرتهم على احتمال الجوع والصبر عليه ، ويفضلون ذلك على قبول الذل والهوان يقول أبو خراش الهذلي : (١)

ولني لأتوى الجوع حتى يملئني	فيذهب لم يدنس ثيابي ولا جرمي
وأغتب الماء القراح فأنتهي	إذا الزاد أمسى للمزج ذا طعم
أرد شجاع البطن قد تعلمينه	وأوثر غيري من عيالك بالطعم
مخافة أن أحيا برغم وذلة	وللموت خير من حياة على رغم

فهو يجس الجوع ويصبر عليه صبراً شديداً ، ويشرب الماء القراح ، ويرد ألم الجوع ، ويؤثر غيره بالطعام ، مخافة أن يحيا حياة ذليلة مهينة ، لأن الموت خير من تلك الحياة الذليلة.

ويتميز الصعاليك إلى جانب ذلك بصفات كثيرة ، فتراهم يتحملون الجوع من أجل أن يأكل الآخرون ، وهذا يمثل واحد من مفاخرهم ، يقول عروة : (٢)

لني امرؤ عاني إنساني شركة	وأنت امرؤ عاني إنائك واحد
أهزأ مني أن سمحت وأن تبرى	بوجهي شحوب الحق والحق جاهد

(١) نفس الديوان : ص ٥١ - ٥٢.

(٢) نفس الديوان : ص ٦٧.

أقسم جسمي في جسوم كثيرة وأحسو قراح الماء والماء بارد

ولهذا فإن الصعلوك المرفوض عند عروة ، هو ذلك الصعلوك الذي لا يطلب الزاد إلا لنفسه فقط ، فهو الذي ينتظر ما يجود به الصديق الميسور من طعام فنجله يقول : (١)

لحي الله صعلوكا إذا جن ليلهُ مصابي المشاش ألفا كلّ يحزّر
يعد الغنى من نفسه كل ليلة أصاب قراها من صديق ميسر
ينام عشاءً ثم يصبحُ طاوياً بحث الحصى عن جنبه للتغفر
قليل التماس الزاد إلا لنفسهِ إذا هو أسمى كالعرش المحور
يعين نساءً لحي ما يستجئهُ وعسى طليحاً كالبعير للمحسر

ولا شك أن هذا الصعلوك يمثل نموذجاً لذلك الإنسان الخامل ، الذي رفضه عروة ، والذي رفض أن يمثله في المجتمع واللافت للنظر أن احتمال الجوع عند هذا الصعلوك ليس فضيلة ، لأنه لم يجع من أجل الآخرين وإنما رضى بالجوع بسبب كسله وجبنه عن الخروج والغزو .

فمعاناة الجوع عند الصعلوك الفارس الراض للتمرد ، تكون نتيجة لما يتصف به من إباء واعتزاز بالذات وتمسك بالحرية . يقول الشنفرى : (٢)

أدبم يطال الجسوع حتى أميتهُ وأصرفُ عنه الذكر صفحاً فاذهلُ
وأستف ترب الأرض فيما يرى له على من الطول امرؤ مستطولُ

فهو صراع مع الجوع يماطله حتى يمته ، ويصرفه عنه فينشأ الضعيف ، ويصيبه الدهول ، ويستف ترب الأرض حتى لا يكون لأحد عنده مثله ، هذه أهم ملامح

(١) الديوان : ص ٧٠ - ٧١ .

(٢) مختارات شعراء العرب : ٨٣ - ٨٤ .

الصعلوك ، وهي ملامح إنسان شعر بالظلم والهوان ، ورفض هذا الذل والهوان ، ولكنه هخرج على الناس جميعاً بسبب هذا ، بل إنه في بعض الأحيان يخرج على قوم غير الذين ظلموه كما فعل عروة بن الورد .

ولو دققنا النظر لوجدنا أن الصعلوك لم يخرج عن ذلك العرف الذي ساد المجتمع الجاهلي ، حيث كانت الحرب شريعتهم ، والحرب لا تكون في أغلب الأحيان من أجل الغنم والسلب والنهب .

فالمجتمع الجاهلي يبيع لنفسه ما لا يبيحه لأفراده ، وإذا كان كثير من الحروب قد حدثت بسبب تلك الزعامات التي تميل إلى العدوان ، وبسبب الحرب والفحط ، وبسبب إحساس بعض القبائل بالظلم .

فإن الصعلكة قد حدثت نتيجة عوامل قريبة من تلك العوامل والأسباب التي أدت إلى الحروب وقد نجد مبررات للصعلكة ولكنها لا يمكن أن تكون مقبولة بصورة مطلقة ، وإن لكل حالة أسبابها ودوافعها ، ومن حق الإنسان أن يعيش كريماً في موطنه ، ولكن ذلك ليس مقدمة لخروج كل ذي طموح زائد على المجتمع كما نجد عند بعض الصعاليك ، فليس كل ما قاله الصعاليك صحيحاً ، وليس كل ما قيل عنهم كذباً ، والدراسة الموضوعية للشعر بعامة وشعر الصعاليك بخاصة ، لابد أن تأخذ في اعتبارها أن الشاعر يقدم لنفسه ولغيره النموذج الذي يبرر به مسلكه وصعلكته .

وإذا كان هذا صحيحاً فإن موقف الشاعر من المجتمع في إطار الصعلكة يمثل موقفاً لإنسان مفرط في الحساسية ، في مواجهة مجتمع فيه من الأسباب ما يدفع مثل هذا الشاعر إلى الثورة والتمرد والخروج عليه ، وتفضيل حياة التوحش والتفرد ، على الحياة في هذا المجتمع .

والذي يميز الصعلكة عن الحرب أن الصعلكة مواجهة بين أفراد ، أما الحرب فهي مواجهة بين جماعتين أو قبيلتين . الصعلكة قرار فردي ، والحرب قرار جماعي ، ومهما

قبل عن دور الشاعر أو الزعيم أو رئيس القبيلة في إشعال الحرب فإن القرار في النهاية مطروح للجماعة ، تقبله أو ترفضه .

وإذا كنا قد قدمنا شواهد لشعراء متفرقين من صعاليك العصر الجاهلي ، فإننا سنقدم تصوراً للأساس النظري لصعلكة شاعر واحد هو تأبط شراً .

وتأبط شراً لقب لغابت بن جابر ^(١)

وقد جاء في موسوعة الشعر العربي أن في شعر تأبط شراً يفتتح التمرد الملحومي ضمن نموذجية مكثفة الخيال والحس الحار وتتخللها إيقاعات النفس السلاطنة وراء نشوة الطعن والضرب والاستغراق في لحظة المجد الصاعق ، بدون تهيب من عطر ، وبدون ندم على جرح أو نصب

وامتاز شعر تأبط شراً ، كما هو شأن شعر الصعاليك دائماً بنبرة الواقعية والنزعة التصويرية الطبيعية مع رؤيا حيوية للوجود ، فائرة بنزعات الإنسان القوي المقبل على المجهول . ^(٢)

والصورة التي يقدمها تأبط شرا لنفسه خاصة وللصعلوك بعامة صورة تكشف عن إنسان وضع نفسه جنباً إلى جنب مع الخطر ، أو في مواجهته فنراه يتحدث عن نفسه بضمير الغالب فيقول : ^(٣)

يسري على الأيمن والحيات محتفياً نفسي فلأؤك من سارٍ على ساقٍ
فهو بمشي حالي القدمين حيث الأفاعي والقفر والمعاطر وحيث الموت الذي
يترصده ، فنراه يتحدث عن نفسه مرة أخرى بضمير الغالب فيقول : ^(٤)

(١) الشعر والشعراء: ٣١٢.

(٢) الموسوعة : ص ١٠١ - ١٠٢.

(٣) موسوعة الشعر العربي : ص ٩٠.

(٤) للموسوعة : ص ٩١.

قليل غرار النوم أكبر همه دم الثأر أو يلقى كميّاً مسقفاً
 قليل ادخار الزاد إلا تعلقةً فقد نثر الشرسوف والتصق المفا
 يبيت بمغني الوحش حتى ألفنه ويصبح لا يحمي لها الدهر مرتعا
 على غرة أو نهرة من مكانس أطل نزال القوم حتى تسعسا
 ومن يُغرّ بالأعداء لا بدّ أنه سيلقى بهم من مصرع الموت مصرعا

فالشاعر في التحام مباشر مع الخطر متمثلاً في الوحش والأعداء ، ولا شك أن
 اختباره لهذا الموقف قد جاء نتيجة عوامل كثيرة أشرنا إلى أهمها لكن الذي يثير
 الاستغراب اختيار الشاعر ذلك الخطر ، وتفضيل تلك الحياة عن حياة الدعة واللهو التي
 كان كثير من الشعراء يحنونها ، ولا شك أن هناك قدراً من الاختيار ، فالصعلكة
 تتصل بذات الشاعر وبما يحيط به ، والموقف هنا : محصلة جدل بين الذات والغير ، ينتهي
 منه إلى رفض ذلك التشكيل من العلاقات والقيم ، وتلك المظاهر ، ويرتضي بدلها حياة
 الزهد والخطر ، ويرى بعض الدارسين : أن دوافع الإملاق والعوز والفاقة ليست هي التي
 تحدد اختيار الشاعر وإذا كانت الدوافع لا تحدد الاختيار ، فإنه مما يترتب على هذا
 الحكم أن الاختيار هو الذي يحدد الدوافع ؛ لأننا في الاختيار لا بد لنا من الرفض ،
 والرفض نبد لسائر أوجه الممكن وإعطاء المختار قيمة مطلقة .

ولا شك في أن الدوافع هي التي تتولد عنها الاختيارات وقد يؤثر الاختيار في إعطاء
 الدافع قيمة ، ولكن هذا التأثير ما كان ليكون لولا تفاعل جملة من الدوافع الظاهرة
 والباطنة ، وليست الدوافع وحدها هي التي تحدد الاختيار ، ولكن إمكانية الاختيار ،
 وقدرة الذات على مواجهة ما ينتج عن الاختيار من نتائج ، كلها تمثل عوامل أساسية في
 قبول تلك الحياة الجديدة التي اختارها الصعلوك واستمر بكاها .

ويقدم تأبط شراً نموذجين للصعلوك من خلال مدح ابن عم له في معرض رثائه
 لنفسه . يقول في الأول واصفاً ابن عمه في إطار الخصائص التي يمجدها بوصفه
 صعلوكاً : (١)

قليل التشكي للمسلم يصيبه	كثير الهوى شق النوى والمسالك
يبست بمومة ويمسي بغيرها	وحيداً ويعرورى ظهور المهالك
يرى الوحشة الأنس الأنيس ويهتدي	بحيث اهتدت أم النجوم الشوابك
ويسبق وفد الريح من حيث تنتمي	منحرق من شدة المتسارِك
إذا حاص عينه كرى النوم لم يزل	له كالى من قلب شيخان فاتك

فالنموذج يكشف عن الصفات العليا المفضلة في عالم الصعلكة ، فالرجل صبور
 كتوم للألم ، متجلد طموح كثير الأسفار ، يفضل المسالك الوعرة ، بيت وحيداً بتلك
 الأرض الواسعة ، ويعتلي ظهور المهالك ، يحيا مع الوحش ويعيش مع الطبيعة ، يعرف
 طريقه في الليل المظلم ، مهتدياً بالنجوم ، سريع الجري يقط ، فإذا نام ظل قلبه يقطاً
 يحرمه .

هذا هو نموذج الصعلوك ، صورة لإنسان هجر المجتمع وعاش حيث الوحوش والقفار
 والحيات ، يواجه الموت الذي يحيط به ، ويتهده من الطبيعة والأعداء الذين يترصدونه .

ويقدم تأبط شراً رثاء لنفسه وكأنه عرف أن أحداً لن يرثيه ولن يطلب ثاره ، فترك
 تلك القصيدة تخليداً لذكره ، وهي تمثل للنموذج الأعلى للصعلوك جسماً ونفساً ،
 وللمكان الذي يجب أن يعيش فيه : يقول تأبط شراً . (٢)

إن بالشعب الذي دون سَلَع
 لقتيلاً دمه ما يطبل

(١) موسوعة الشعر العربي ص ١٢١ .

(٢) نفسه ص ١٢٨ / ١٣٠ .

خلف العباء على وولى	أنا بالعباء حفى مستقلاً
ووراء الثأر منى ابن أخت	مصغ عقدته ما ثحل
مطرق يرشح سمأ كما أط	رق أففى ينفث السم صل
خير ما نابنا مصمعل	حل حق دق فيه الأجل
بزي الدهر وكان غُثْوَماً	بأي جاره ما يذل
شامس في القرحى إذا ما	ذكت الشعرى فورد وظل
يابس الجنين من غير يوم	وندى الكفين شههم مدل
ظاعن بالحزم حتى إذا ما	حل حل الحزم حيث يحل
غيث مزن غامر ، حيث يجدي	وإذا يسطر ، فليث أبسل
مسبل في الحسى أحوى وفل	وإذا يفرزو فسمع أزل
ولس طعمان أرئى وشسرئ	وكلا الطمعين قد ذاق كُـلْ
يركب الهول وحيداً ولا يصـ	حبه إلا اليماني الأفل

وإذا كانت الملدحة الأولى أقرب من المدح النمطي في ذلك العصر إلى وصف الصعلوك ، فإن هذا الرثاء يقترب من رثاء السادة ، في ذلك الموضع الذي وصف فيه نفسه بأنه مسبل أحوي ، رفل . فهي صفات السيد من سادة ذوى النعمة يمتلي جسمه ، ويسر مسبل الإزار ، وكذلك وصف نفسه بأنه غيث مزن ، حيث إن هذا وصف اختص به السادة أيضاً . أما فيما عدا ذلك فكل الصفات صفات صعلوك فهو كالثعبان الذي ينفث سمأ ، يواجه الشمس والبرد قوياً قادراً ، يابس الجنين حازماً كالليث أو الذئب ، يركب الهول ولا يصحبه إلا السيف .

هذه هي أهم الصفات الجسمية والنفسية التي اتصف بها الصعاليك ، وهى إلى جانب ما قدمناه من تصوير لرؤية الصعاليك ومعاناتهم ورفضهم السذل والمهوان في مواجهة قسوة الطبيعة والأقارب والجوع - تكشف عن أهم الدوافع التي انطلق منها الصعاليك ، والتي أثرت في إبداعهم ، كما أنها تقدم تصوراً مهماً لتلك الفئة التي رفضت متراضعات الجماعة ، ومماذجها العليا للإنسان والحياة والوجود ، وأقلامها نماذجهم المتفردة التي جاءت في إطار التوحش والأخطار والزهد في مباحج الحياة .

وهى إلى جانب ذلك تقدم صورة للتمرد الملتزم وغير الملتزم في مواجهة ما في المجتمع الجاهلي من مفارقات .

فقد انطلق الصعاليك من الإحساس بالظلم إلى رفض هذا الظلم ، لوجود العوامل التي دفعتهم لرفض الظلم ، ومكتهم من هذا الرفض أيضاً.

وإذا كان هذا التمرد ليس تمرداً فلسفياً ، وإذا كانت أسسه النظرية غير واضحة ووضوح الأسس النظرية للتمرد الفلسفي - فإن ذلك لا يعني أن الصعلكة كانت بلا جذور نظرية أو فلسفية ، صحيح أنها كانت أقرب إلى التمرد الطبيعي الذي يواجه فيه الإنسان المجتمع ، يقبل ويرفض ما تحمله عليه نفسه وذاته ، ويختار موقفه دوماً إعمال لفكر ، ولكن الاختيار لم يكن مقطوعاً عن التفكير ، وعن التأمل ، وتقدم الموقف من تحليل رؤية ذات أبعاد فكرية وملامح فلسفية .

لقد قدم الصعاليك مبررات كثيرة لخروجهم على المجتمع ، وهي مبررات لا يصلح أن يهملها الدارس ، فإن من واجبنا عند تقويم موقف الصعاليك ، أن نعطي لمبرراتهم اهتماماً ، لأنها تمثل دفاع إنسان عن نفسه في موقفه من مجتمعه وعروجه على هذا المجتمع. وهي وإن كانت متصلة بمجتمع ما قبل الإسلام ، فإنها لا تنقطع عن المواقف الإنسانية بعامة حيث يقف الإنسان من مجتمعه غير راض عن وضعه الاجتماعي ، ورفضاً لمواقف الجماعة منه ، متمرداً على ذلك الوضع وعن ذلك الموقف .

ونقدم عسرة بن الورد بوصفه نموذجاً للشاعر الصعلوك الذي ينتمي لقبيلته وإن كانت أمه كما صرح هو في شعره غريبة عن هذه القبيلة.

وفي البداية نرى عسرة يرفض أن يكون الثراء أساساً للسيادة وهو بهذا، يرفض منطق المجتمع الذي يعيش فيه ، فنراه يقول: ^(١)

ما بالثراء يسود كل مسود مثر، ولكن بالفعال يسود

فم يضع الإطار المقابل الذي يراه فيقول: ^(٢)

هل لا أكأثر صاحبي في يسرة و أصد إذ في عيشة تعمر يد
فإذا غنيت فإن جاري نيله من نائلي وميسري معهود
وإذا افتقرت فلن أري متحشعاً لأخي غني معروفه مكود

فهو حين رفض أن يكون الثراء هو أساس السيادة والتقدم ، حاول أن يجعل للسيادة أساساً آخر ، بالأعلاق في الغنى والفقر . فهو لا يكثر في يسره صاحباً، ولا يصد عنه في فقره ، فينبيل جاره من نيله ولا يري متحشعاً لغني بخيل.

ولكن عسرة وجد من الصعب أن يغير من الواقع ومن نظرة المجتمع للغنى والفقير ووجد لزاماً عليه أن يطلب الغنى حتى يصبح واحداً من السادة الحقيقيين في إطار الرؤية القبلية فيقول: ^(٣)

دعيني للغنى أسمى فلاني رأيت الناس شرهم الفقير
وأبعدهم وأهونهم عليهم وأن أسمى له حسبٌ وخير
ويقصيه الندى وتزدره حليته وينهره الصغير

(١) ديوان عسرة بن الورد، ص ٤٨.

(٢) الديوان، ص ٤٨.

(٣) الديوان ، ص ٩١-٩٢ .

ويلقى ذو النفس وله جلال يكاد فؤاد صاحبه يطيرُ
قليل ذنبه والذنب حـمٌ ولكن للغنى رب غفورُ

فالناس في ذلك المجتمع شرهم الفقير وهو أهون الناس وإن كان ذا حسب وعصائل
كريمة ، تدرجه حليته وينهره الصغير ، ولكن الغنى يبدو ذا جلال ومهابة يطير لها فؤاد
صاحبه ، ذنبه قليل وإن كثر ، فديدن الناس أن يغفروا للغنى ذنوبه .

والنموذج يكشف عن الواقع وما فيه من مفارقة ، ويكشف عن رفض الشاعر لهذا
الواقع ومعاناته منه لما فيه من قسوة وبعد عن الجادة ، ولهذا يقدم الشاعر خلاصة تجربته
في أسلوب شرط قائلاً : ^(١)

إذا المرء لم يعث سواماً ولم يرح عليه ولم تعطف عليه أقاربه
فللموت خير للغنى من حياته فقيراً ومن مولى تدب عقابه

فالمرء إذا لم يكن مالكاً لأبل وماشية ، وإذا لم تعطف عليه أقاربه فإن الموت خير له
من الحياة فقيراً لا يلقي من أقاربه سوى الضن والأذى .

إن القبيلة هنا قد تخلت عن مسؤوليتها نحو هذا الشاعر ، ولم يلمس فيها ما يسمى
بالتكافل الاجتماعي ، فليس فيها من يتحمل عن ذوى قرباه ، لقد بخلوا بخيرهم ، فما
كان أمامه إلا أن يستغني عنهم .

فالصورة التي قدمها الشعراء الجاهليون للقبيلة الملتزمة بأفرادها بعيدة عن هذه
الصورة التي واجهها عروة بن الورد ، فأين هؤلاء الناس من قوم الخرق أخصت طرفه
الذين وصفتهم بقولها : ^(٢)

والخالطون نخيتهم بنضارهم وذوى الغنى منهم بذى الفقر

(١) ديوان عروة ، ص ٢٩

(٢) ديوان الخرق ، ص ٣٠

أو الذين وصفهم طرفة بقوله : (١)

لا يُلْحِشُونَ عَلَى غَارِمِهِمْ . . . وَعَلَى الْإِسَارِ تَسِيرُ الْعَسْرُ

لقد افتقد عروة النموذج الفاضل للمجتمع ، ولهذا تمرد على هذا المجتمع وثار على منطقته وما فيه من مفارقة ، وعروة حريص على أن يكشف عن ظروفه الخاصة التي دفعته إلى التصعلك ، فنراه يقول : (٢)

وَمَنْ يَكُ مِثْلِي ذَا عَمَالٍ وَمَقْتَرَا . . . مِنَ الْمَالِ يَطْرَحُ نَفْسَهُ كُلَّ مَطْرَحٍ

لِيَبْلُغَ عَذْرَاءً أَوْ يَصِيبَ رَغِيْبَةً . . . وَمَبْلُغَ نَفْسٍ عَذْرَاهَا مِثْلُ مَنْجَعٍ

هنا يبدو الفقر وحشاً ينشب أنياه في نفس الشاعر فما أقسى حديثه على لسان زوجته حيث يقول : (٣)

قَالَتْ تَمَاضِرُ إِذَا رَأَتْ مَالِي حَيَوِ . . . وَحِفَا الْأَقَارِبِ فَالْفَوَادِ قَرِيْبُ

مَا لِي رَأَيْتُكَ فِي النَّدَى مَنَكْسُأً . . . وَصَبَا كَأَنَّكَ فِي النَّدَى نَطِيْعُ

يَحَاطِرُ بِنَفْسِكَ كَيْ تَصِيبَ غَنِيْمَةً . . . إِنْ الْقَعُودُ مَعَ الْعِيَالِ قَبِيْعُ

السَّالِ فِيْهِ مَهَابَةٌ وَتَجَلَّةٌ . . . وَالْفَقْرُ فِيْهِ مَذَلَّةٌ وَفَضْوَحُ

يتضح من هذه الأبيات أثر المرأة المباشر في تمرد الجاهلي على واقعه ، فالمرأة تواجه هذا الزوج بتلك الحقيقة المرة ، فالمال قد حوى وحفا الأقارب ، والرجل أمسى منكسداً ، والقعود مع العيال قبيح ، والفقر مذلة وفضوح ، ولهذا يجب عليه أن يخاطر بنفسه كسبي صيب غنيمة ومالاً ، فالمال فيه مهابة وتجلة ، والفقر شر لا يمكن احتماله ، والغنى عسر

(١) ديوان طرفة ، ص ٨٧

(٢) ديوان عروة ، ص ٤٠ .

(٣) ديوان عروة ، ص ٤٣ .

عسير مناله . والنتيجة الحتمية هي الخروج عن الجادة والمخاطرة ، وطلب الغنيمة . بنفس
ثائرة تشعر بظلم واقع عليها ، الفقر وجفاء الأقارب ، ولا يبقى إلا أن يخرج المارد من
قمقه ، وأن تحطم النفس المتمردة بطبيعتها ، والمتمردة بسبب ما يحيط بها من قهر - كل
الأسوار ، فإذا بالشاعر يطلق صرخته في وجه العصر متمثلة في تلك الصرخة التي واجه
ها زوجته في رايته المطولة والتي يقول فيها :^(١)

ذريني أطوف في البلاد لملني أغليك أو أغنيك عن سوء محضري
فإن فاز سهم للمنية لم يكن جزوعا وهل عن ذاك من متأخر
وإن فاز سهمي كفكم عن مقاعد لكم تخلف أدهار البيوت ومنظر

والأبيات تعكس بأسا شديدا يتجسد في عبارات تقترب من لغة الحديث اليومي
لكنها تدخل في إطار تشكيل جيد ، ولا شك أن طلبه منها أن تدعه إنما يمثل ضيقا بحياته
أما قوله أغليك أو أغنيك فإنه يجسد إحساسه بوطأة حياته على الغير وتبرمه منها ،
وعدم الخوف من الموت نتيجة طبيعية لآسائه من الحياة فالتعساء لا يهابون الموت .

لقد عاش عروة في قبيلته حياة كلها هموم ومعاناة وكلها جفاء وازدراء يصور ذلك
في قوله :^(٢)

هم عمروني أن أمي غريبة وهل في كرم ماجد ما يعير
وقد عمروني المال حين جمعته وقد عمروني الفقر إذ أنا مقتر
وعمرني قومي شبابي ولحي متى ما يشأ رهط امرئ يتعير

إن رفضه كان سبب رفض هؤلاء الناس له ، فلقد عمروه بأمة الغريبة ، وعمروه
بفقره ، فلما جمع المال ، عمروه به لأنه جاء نحباً وسلباً .

(١) ديوان عروة ، ص ٦٧ .

(٢) ديوان عروة ، ص ٧٨-٧٩ .

وعروة فارس مقدم يرى أنه لا يجب أن يستوي وغيره ممن لا يهرعون إلى القتال..
وهو لهذا يسأل قائلاً : ^(١)

أتمل إقدامي إذا الخيل أحجمت وكري إذا لم يمنع الدبر مانعُ
سواء ومن لا يقدم للمهر في الوضي ومن دبره عند المزاشر ضائعُ
وبعير عروة عن رغبته في حياة مستقرة ومقام طيب فيقول : ^(٢)

أرى أم حسان الغداة تلموني تخوفني الأعداء والنفس أحوفُ
تقول سليمي لو أقمت لسرنا ولم تدر أني للمقام أطوفُ

إنه يعرف ما في مجروحه من مخاطر ، وهو أعوف على نفسه من غيره ، ولكن
الدافع لخروجه إنما هو رغبة في أن يقي نفسه وأولاده ذل الحاجة ، وأن يدفع عنهم غائلة
الفقر والجوع من أجل مقام طيب كريم ينتظره ، ولهذا يردد قائلاً : ^(٣)

إذا المرء لم يطلب معاشاً لنفسه شكا الفقر أو لام الصديق فأكثر
وصار على الأدنين كلا وأوشكت صلات ذوي القرى له أن تنكرا
وما طالب الحاجات من كل وجهة من الناس إلا من أجداً وشعرا
فسر في بلاد الله والتمس الغنى تعش ذا يسارٍ أو تموت فتمعدرا

والنبرة الهادئة في هذه الأبيات توحي بأنها قد قالها في فترة قد استقرت فيها نفسه ،
حتى أنه وجد أن لوم الصديق لا يكون إلا بسبب قعود المرء عن السعي من أجل معاشه .

(١) ديوان عروة ، ص ٦٧ .

(٢) ديوان عروة ، ص ١٠٧ .

(٣) ديوان عروة ، ص ٨٩ .

ويبدو أن عروة كان يخشى أن تمتد به حياة الفقر إلى شيخوخته ، ولهذا سعى في طلب المال ، فيقول : (١)

أليس ورائي أن أدب على العصا	فيشمت أعدائي ويسأمني أهلي
رهينة قعر البيت كل عشية	يطيف بي الولدان أهدج كالرأل
لعل انطلاقي في البلاد وبغيتي	وشدي حيازيم المطية بالرحل
سيلفني يوماً إلى رب هجمة	يدافع عنها بالعقوق وبالسجل
قليل توالياها وطالب وترها	إذا صحت فيها بالفوارس والرجل

فالتمرد هنا نابع من سحق على وجوده بعامة ، حيث يتهدده العجز في شيخوخته ، ولهذا فإنه يحاول من خلال هذا التمرد أن يحقق ثروة موفورة يحصل عليها عن طريق المجازفة وحتى يأمن ما يخشاه من عجز وفقر .

ولكن يبدو أن الصعاليك لم يكونوا كلهم متمردين فبعضهم ارتضى حياة الخمول والذلة في الوقت الذي رفض فيه بعضهم واقعه ومرد عليه ، وقد قدم عروة نموذجاً فنياً جسد من خلاله صورة الصعلوك المنبوذ الحامل وصورة الصعلوك الراض المتبرد .

يقول عروة : (٢)

لحي الله صعلوكاً إذا جنّ ليله	مصافي المشاش ألفاً كل مجزِر
بعد الغنى من نفسه كل ليلة	أصاب قراها من صديق ميسر
ينام عشاءً ثم يصبح طاوياً	يحت الحصى عن جنبه المتعفر
قليل التماس الزاد إلا لنفسه	إذا هو أمسى كالعريش المحسور
يعين نساء الحي ما يستعنه	وعسى طليحاً كالبعير المحسّر

(١) ديوان عروة ، ص ١١٤ - ١١٦ .

(٢) ديوان عروة ، ص ٧٠ - ٧٣ .

ولكن صعلوكاً صحيفة وجهه	كضوء شهاب القابس المتور
مطلقاً على أعدائه يزجرونه	بساحتهم زجر النيح المشهور
إذا بعدوا لا يأمنون اقترابه	تشوف أهل الغائب المنتظر
فلذلك إن يلقى المنية يلقيها	حميداً وإن يستغن يوماً فأجد

يقدم عروة نموذجاً للصعلوك الحامل أو الصعلوك المرفوض فيقول : قَبِيحُ الله هذا الصعلوك الذي إذا جن ليله تجده " مصالي المشاش ألفاً كل مجزر " ، وهي صورة تمثل هذا الصعلوك كالكلب الذي يعيش على بقايا العظام حول المجازر ، كما يكشف عن قسوة المجتمع الذي عاش فيه ، والذي انتظم عروة ، إن هذا الصعلوك بعد الفنى أن يملأ بطنه ، ولا يبالي بمن وراءه ، وهو حامل لا يطلب الزاد إلا لنفسه ، فإذا ما شبع ألقى بنفسه كأنه عريس قد انهار ، إنه بعيد عن حياة الليل والصعلكة الحقة ، فهو ينام ليلاً ويصبح ناعماً يزيل الحصى عن جنبه المتعثر ، إنه أداة للنساء يستخدمه كالبعير الخاضع ، هذه هي صورة الصعلوك الحامل الذليل .

أما الصعلوك الفاضل - كما يراه - فيبدو وجهه كقبس من نور ، يطل دائماً على أعدائه الذين يزجرونه ويدفعونه كما يدفعون قدحاً سريع الخروج والفسوز . وهم لا يأمنون اقترابه إذا بعدوا ، وكأنهم أهل لغائب ينتظرون عودته . إن يلقى المنية يلقيها حميداً ، وإن يغزو ويستغن بما فاز فهذا أجدر به .

والنموذج الذي قدمه الشاعر للصعلوك الحامل ، يكشف عن الأبعاد التي جعلت بعض الأفراد يتمرّدون على مجتمعاتهم . ولم نسمع عن واحد من هؤلاء الصعلاليك الحاملين ، كان شاعراً ولم يتمرّد أو لم يهجر قبيلته مادحاً للملوك والسادة . وكأنما كان المدح نوعاً من التمرد على قبيلة الشاعر التي تتصور أن لا يوجد أفضل منها .

عاشراً : الشاعر والمرأة

١- النموذج الجمالي للمرأة

النماذج الجمالية صور يبدعها الشاعر ، ويقدمها تقدماً خاصاً ، وقد يعبر النموذج عن واقع الشاعر ، وعن حقائق حياته ، ولكن الجمال في الفن يكتب طابعه وإطاره وعناصره - في المقام الأول - من الفن نفسه ، فالشاعر " يتجاوز المحسوسات من حيث وجودها العياني القائم ، إلى الرموز المجردة من كل ما للشيء المحسوس من خصائص وصفات " .

"فعالم الأفكار - وهو بطبيعته غير واقعي - يحاول أن يصبح واقعياً بمعانقته للأشياء والبروز من خلالها . لكن هذه المعانقة ليست فناً للفكرة في الشيء ، أو مجرد تحول للفكرة إلى " شيء " أي انتقالاً كلياً من اللاواقع إلى الواقع ، بل على العكس تظل الفكرة ذاتها هناك بلا واقعيتها وإن تراعت لنا واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع ، لأن الصورة الفنية تركيبية عقلية تنتمي في وجودها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع . ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة بالأشياء الواقعية " .

والشاعر عندما يقدم نموذجاً الجمالي إنما يقدمه من خلال رؤيته الخاصة التي تتأثر برؤية شعراء عصره ومجتمعهم وثقافتهم هذا المجتمع .

ويعتقد شاعرية الشاعر وقدرته على مثل عالمه ، يكون نجاحه في صياغة نماذجها الجمالية ، تكون هذه النماذج الجمالية ناجحة ومؤثرة بقدر ما يتوفر لها من عناصر فنية ومعنوية تجعلها قادرة على تحقيق وظيفتها الفنية ، وفي نفس الوقت تجعلها قادرة على أن تلتمح بوعي الجماعة ، وأن تسيطر على هذا الوعي .

فالنماذج الجمالية محقق للجماعة متعة خاصة ، وهي متعة فنية بالدرجة الأولى ، ولكن هذه النماذج تنقل أفكاراً بطريقة لا يشعر معها المتلقي أن هناك أفكاراً تنقل ، ومن هنا يكون تقبله لهذه الأفكار ، ومن هنا أيضاً تكون سيطرة تلك النماذج على وعي الجماعة .

وإذا كنا لا نربط بين الشعر والأخلاق من حيث القيمة الفنية ، فإن اللافت للنظر أن الشعر يعكس - بطريقة ضمنية - صورة لأخلاق صاحبه ، وأخلاق المجتمع ، فقول الشعر سلوك أخلاقي ، يختار فيه الشاعر المواقف والصور التي يجد نفسه قادراً على تقديمها تقديماً يرضيه ، ويحقق به التوافق الذي ينشده مع نفسه وجماعته . ولكن نضج الشعر وجودته يتجاوزان الأخلاق والسلوك المعبر عنهما - فقد نجد شعراً فيه لمحو ومحو ، ولكنه على حظ من جودة ونضج لا يتوافران لشعر فيه حكمة وعظمة .

وقد كان للعصر الجاهلي رؤيته الجمالية التي انعكست في الشعر انعكاساً خاصاً . والمتأمل للنماذج الجمالية التي أبدعها شعراء ذلك العصر - يجد أن وراء هذه النماذج نزعة التحسين التي جعلت الشعراء يحاولون أن يصلوا بنماذجهم إلى مستوى مثالي ، فالرجل والمرأة والخمر والناقة عندهم تمثل - نماذج مثالية ، والرجل الذي نواه في الفخر أو المدح هو أعظم وأقوى رجل ، والمرأة التي يتفزل بها الشاعر هي أجمل النساء ، والخمر هي أطيب الخمر ، والناقة عندهم هي أقوى ناقة ، وقد جعل هذا التحسين بعض الدارسين يرون أن الرجل والمرأة والناقة ما هي إلا رموز لآلهة معبودة ، وأن الخمر ما هي إلا الخمر المقدسة التي كانت تقدم في معابد الآلهة .

ويرى أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل : " أن العربي القديم لم يفكر في الجمال وإن كان قد انفعَلَ بصورة ، وهو لم يتفعل بكل صورة ، بل انفعَلَ بصورة الحسية ،

بخاصة ما استقبل بالعين فكان راقياً ، أو بالشم فكان للذناً ، أو باليد فكان ناعماً ، وهذا يجعلنا ننتبه إلى أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعته حسية في تلوق الجمال .^(١)

وقد استمدت النماذج الجمالية مادتها وعناصرها من الحياة والواقع ، ولكنها في نفس الوقت تعالت على الواقع ، وتميزت عنه ، وأصبح لها وجود موضوعي خاص ، فالشاعر " يقوم في عمله الفني بعملية تشكيل وراء المحسوسات ويعلو عليها .. "

وهذا لا يتناقى مع كون نزعة العرب حسية في تلوق الجمال ؛ لأن الانفعال بالجمال أو بصوره الحسية يعلو بهذا الجمال وهذه الصور عن الواقع حين تتحول إلى تشكيل جمالي ، أو حين يعاد تشكيلها وتقديمها في إطارها اللغوي الجديد .

فهناك فرق بين الشعر ، والواقع ، فالجمال الذي تغنى به الشعراء ، اكتسب في الشعر خصائص شعرية ، فالمتلقي يعيش تجربة فريدة لم يعيشها الذين رأوا النماذج الواقعية ، فالتجربة مختلفة ، حيث إن لهذه التجربة واقعا خاصا ، فالمتعة هنا متعة فنية متميزة أو هي متعة بالشعر . إنها تجربة شعرية جديدة أو هي ولادة جديدة لتجربة الشاعر . وقد ارتبطت النماذج الجمالية للمرأة في الشعر الجاهلي ارتباطا قويا بالواقع الذي عاشه الشاعر : البيئة والمجتمع ، كما ارتبطت بكثير من الجذور الأسطورية والمعتقدات الوثنية .

وعلى الرغم من تلك الجذور الأسطورية فإن المرأة التي تحدث عنها الشعراء أو تحدثوا إليها امرأة من دم ولحم ، لها وجودها الحقيقي ، ولها تأثيرها الحقيقي ، بوصفها أنثى ، فعالم الأنوثة بما فيه من سحر وجمال ، ووصل وهجر ، وحب وبغض - هو عالم المرأة في الشعر .

وقد ارتبط جدل الشاعر الجاهلي مع المرأة بمجده مع الواقع والحياة ، فواجه بشعره الواقع ، وواجه بهذا الشعر الضرورة في الواقع ، وكأنه يجدد عنها وإليها قد حقق لنفسه

^(١) د. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية ص ١٣٤ .

وجوداً أجمل ، وحياة أعمق من تلك التي يعيشها ، ويكابد مشاقها . والذي نلاحظه عند دراستنا للشعر الجاهلي بعمامة ، ولصورة المرأة بخاصة ، هو التحام الأسطورة مع الواقع عند الجاهليين ، وقد ترك ذلك تأثيراً على ما قدموه من صور شعرية ، وقد غيرت هذه الصور من وعي المتلقي للمرأة والمجتمع ، وللحياة .

وقد تحولت صورة المرأة على يد الشاعر الجاهلي تحولاً كبيراً ، فمن أسطورة مطلقة عند الشعوب القديمة ، إلى بديل الأسطورة أو صور متخيلة لا تبتعد عن الواقع ، في الوقت الذي ترتبط فيه بتلك الجذور الأسطورية القديمة .

فقد كانت الشمس قديماً - عند الجاهليين - هي الأم المعبودة ، فهي التي تحب الحياة والخصوبة في ذلك العصر الذي كانت تسيطر عليه الأسطورة ، ارتبطت بعبادة الشمس بعبادة المرأة الأم " وقد تخلفت - عن عبادة المرأة الأم ، وعن ربطها بالشمس الأم المعبودة وجعلها نظيراً للرموز التي رمزوا بها للشمس كالنخلة والغزالة والمهاة - تخلفت عن ذلك صورة يمكن أن نطلق عليها : المرأة أو الصورة المثالية للمرأة " .

ومن الأنماط الفنية التي استعملها الشاعر في بنائه لنموذج المرأة ، المفاضلة التمثيلية ، حيث يأتي بالمتباد مسبوقة بما النافية ، ثم يسترسل في وصف هذا المتباد الذي يقوم مقام المشبه به ، ثم يأتي بالخير على وزن أفعال التفضيل مجروراً بالهاء الزائدة ، ومتبوعاً بحرف الجر ، فيقوم الخير مقام المشبه ، ومن ذلك تشبيه المرأة بالغزال . يقول بشر ابن أبي خازم :^(١)

(١) ديوان بشر : ص ٨ .

وما مغزل أدماء أصبح عشفها باسفل واد سيله متصوب^(٩)
 خلدول من البيض الخدود دنا لها أراك بروضات الخزامى وحلب^(١٠)
 بأحسن منها إذا تراءت وذو الهوى حزين ولكن الخليل تجنبوا

عمد الشاعر إلى نوع من المماثلة بين طرفي الجملة المطولة ، أو بين ركني التشبيه ، والملاحظ أن الشاعر قد استطرد في وصف المشبه به ، وأتى به مقدما على المشبه موصوفا بتلك الصفات ، فوضعنا أمام حالة من حالات المشبه يراها أمثل حالاته ، ليكون هما المعادل الموضوعي للمشبه .

وفي هذا النمط يتلاحم التركيب اللغوي مع التصوير تلاحما ملحوظا .

ومن ذلك تشبيه سحيم محبوبته ببيضة النعام ، في قوله : ^(١١)

فما بيضة بات الظليم ينفها ويرفع عنها جوجوا متجافيا
 ويجعلها بين الجناح ودفه ويفرشها وحفا من الزف وافيا
 فيرفع عنها وهي بيضاء ظلة وقد واجهت قرنا من الشمس ضاحيا
 بأحسن منها يوم قالت أراحل مع الركب أم ثاو لدينا لياليا

وهو يكشف من خلال هذا الوصف عن كونها نقية بيضاء مصونة ، ويشبهها أيضا بالدمية ، وهو وصف يكشف عن الإحساس بالجمال والقداسة .

(٩) العشف : ولد الظبية أول مشبه .

(١٠) خلدول : التي تتحلف عن صواحيه وتتفرد بولدها .

(١١) ديوان سحيم : ص ١٨ .

ومن ذلك قوله أيضا: ^(١)

وما دمية من دمي ميسنا ن معجبة نظرا واتصافا
بأحسن منها غداة الرحي ل قامت ترائك وحفا غدافا

ومن هذه الأنماط نمط شبه المرقش الأصفر رائحة فم محبوبته بالخمر حيث يقول: ^(٢)

وما قهوة صهباء كالمسك ريحها تملئ على الناجود طورا وتقذح
ثوت في سباء الدن عشرين حجة يطان عليها قرمد وتروح
سباها رجال من يهود تباعدوا لجلان يذنيها من السوق مربع
بأطيب من فيها إذا جئت طارقا من الليل بل فوها ألد وأنصح

ويبدو أن المرقش الأصفر كان أكثر الشعراء الذين استخدموا هذا النمط إدراكا لتساوي طرفي المفاضلة التمثيلية ، فبعد أن وصف الطرف الأول وأضرب عن الحكم من أجل الزيادة ، فقال : بل فوها ألد وأنصح .

وتشبيه ريق المرأة في مذاقه بالخمر أو العسل ، وفي رائحته بالقرنفل وعصاة عندما تستيقظ من نومها - يقدم لنا المرأة المثالي ، صورة الأم المعبودة قديما التي لا يفسر من رائحة فمها نوم ، لأنها جميلة أبدا ، تتجاوز ما يعتري المرأة في واقعها من تفسير بفعل الزمان .

^(١) الديوان ، ص ٤٢ .

^(٢) للمفضلات ، ص ٢٤٢٠ .

ولا شك أن هذا التركيب التصويري يقدم النمط في صورة جملة مطولة ، وهذا يجعل النموذج الشعري أشبه بالكتل اللغوية ويزيد من تراكب النموذج وعضويته ، حيث يتجاوز وحدة البيت إلى وحدة النموذج الذي يتصل بموقف أو صورة أو سياق أكبر منه . أما بالنسبة للمرأة الأم ، فإن الالفت للنظر أن العرب كانوا يعظمون الأم ، ولا يعزون المرأة إلا أن تكون أما .

فالأومة تمثل قيمة إنسانية في مواجهة الإحساس بالتناهي الذي يترتب عن الزمان والمكان ، وأعططار الحروب .

والإنجاح يمثل ضرورة في مواجهة الإحساس بالفناء طلبا لخلود الذكر ، وطلبا للعة والكثرة ، ولهذا نرى الفخر بالأم يقف جنباً إلى جنب مع الفخر بالأب .

يقول الشنفرى : [د / ٥٣]

أليس أبي خير الأواس وغيرها وأمي ابنة الخيرين لو تعلمينها

إذا ما أروم الود بيني وبينها يوم يبيض الوجه مني بمينها

وقد يسبق الفخر بالأم فخر الشاعر بالأب كما يقول السموأل :

صفونا فلم نكدر وأخلص سرننا إناث أطابت حملنا وفحول

علونا إلى خير الظهور وحطنا لوقت إلى خير البطون نزول

وبلغت نظرنا أن النسب إلى الأم شائع في القبائل ، وفي أماكن شتى ، سواء في ذلك أهل الجنوب وأهل الشمال ، وسواء في ذلك الحضرة والبدو ، وسواء كانت الأم حرة أم أمة ، ولا يقل نسب الأفراد إلى أمهاتهم كثرة عن نسب القبائل إلى أمهاتها .

ولا شك أن نسب القبائل إلى الأم يرجع إلى عصور قديمة سبقت عصر ما قبل الإسلام . بمراحل ، " أما النسب إلى الأم فما زال حتى صدر الإسلام ، وحتى ما بعده بالنسبة للأفراد " .

وقد ربط بعض الدارسين بين النسب إلى الأم في القبائل القديمة وبين ارتفاع شأن المرأة ، وهذا وإن كان فيه بعض الصواب فإن فيه نظرا لأنه " كلما كانت المجتمعات أكثر بدائية - كانت العشيرة التي ينسب فيها الابن لأمه أكثر انتشارا ، .. ولأنه كثيرا ما تتحول العشائر التي ينسب فيها الابن إلى أمه إلى قبائل ينسب فيها إلى أبيه ، ولكن لم يعثر على حالات تثبت العكس .

فالنسب إلى الأم ارتبط بالبداية حين كان دور الأم لا يزيد عن الدور البيولوجي الذي توفره الحيوانات لأبنائها ، ولأنه في العصر الجاهلي لم يكن هذا النسب موضع تقدير ، بل إنه في أكثر الحالات كان مما يشين الرجل ويدل على مهانة الأم ، أما تلك الحالات الشاذة التي نسب فيها الرجل الحر إلى أمه فلأنها لا تمثل نمطا سائدا وقد تتصل بخصائص متميزة لهذه الأم تتجاوز وظيفة المرأة في عصرها ، وقد يرتبط ذلك بالكهانة .

وليس معنى ذلك تقليلا من شأن الأم أو المرأة ، فالرواية الصحيحة تجعلنا ننظر إلى المرأة من منطلق سليم .

فالانتساب إلى الرجل في العصر الجاهلي كان هو النمط السائد والأمثل ، وهو من ناحية أخرى يشير إلى وضع متميز للأم ، فالأم التي ينتسب أولادها لأبيهم هي الأم الحرة .

وقد قدم الشعراء نماذج الأمومة التقليدية تقدما رمزيا وبلغت نظرنا أن هذه النماذج ترتبط بصورة الأم القديمة ، أو النمط الأصلي للأم عندما كانت هي ربة الأسرة والمنسوبة عن رعاية أولادها ، وحمايتهم ، أما فيما عدا ذلك فإن ما قدموه لا يتجاوز أبياتا متناثرة يفخرون فيها بأهماتهم أو يشير فيها الشاعر إلى أخيه بابن أمه .

أما بالنسبة إلى تلك النماذج التي قدم فيها الشعراء الأم تقدما رمزيا والتي أبرزوا فيها قيمة الأم فقد جاءت في إطار تقدم المعادل الموضوعي للمرأة الحانية على الأطفال ، فتراهم يشبهون هذه المرأة بظبية ترعى الأراك ومعها طفلها ، ترعاه وتحنو عليه ، ولا

تبخل عليه بلبنها ، وحينئذ تكون هذه الظبية هي مثال الجمال ، أو يكون هذا الوليد الذي حظى برعاية الأم هو المعادل الموضوعي الجميل للمرأة الموصوفة .
يقول عبيد بن الأبرص : ^(١)

وإذ هي حوراء المدامع طفلة كمثل مهاة حرة أم فرقد
تراعي به نيت الحمائل بالضحي وتأوي به إلى أراك وغرقد
وتجعله في سرها نصب عينها وتثني عليه الجيد في كل مرقد

فالهاة الأم التي ترعى الحمائل وتأوي إلى الأراك ، وتجعله نصب عينها وتحنو عليه في كل مرقد ، هي المعادل الموضوعي للمرأة الموصوفة ، وهذا يمثل قيمة يعطيها الشاعر للأمومة ، وهي قيمة تزيد من جمال المرأة وحسنها ، وتبرز أثر الأمومة في تعميق الإحساس بالجمال . ويقدم الأعشى بعض النماذج التي يتوسع فيها توسعا ملحوظا والتي يكشف من خلالها عن وعي بدور الأم في رعاية أبنائها وبقية هذا الدور . يقول الأعشى : ^(٢)

حرة طفلة الأنامل كالدملح ية لا عابس ولا مهزاق
كخول ترعى النواصف من ثمل ليث قفرا خللها الأسلاق
تنفض المرد والكبات بحملا ج لطيف في جانبيه انفراق
في أراك مر يكاد إذا ما ذرت الشمس ساعة بهراق
وهي تلو رخص العظام ضميلا فاطر الطرف في قواه انسراق
ما تعادى عنه النهار ولا تم لوه جوه إلا عفاة أو فواق
وإذا خافت السباع من الغم مل وأمت وحان منها انطباق
روحته جيداء ذاهبة الممر نع لا خبة ولا مغلاق

^(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٦٥ .

^(٢) ديوان الأعشى ص ٢٥٩ .

إنها تستمد جمالها من أمومتها وحنانها وإشفاقها على ولدها ، فقد شف جسمها ونخل بسبب ما تقدمه لابنها من حنان ورعاية ، فهي أم حانية شغوف معطاء لا ترضن بلبنها على ولدها ، بل هي تعطيه كل ما عندها حتى لو أدى ذلك إلى ضعفها وهزالها ، إنها صورة للمرأة الأم التي تضفي عليها الأمومة جمالا وهما وقبولا وشعورا بالرضا والغبطة.

وهي صورة رمزية تعمق من وعي الجماعة بقيمة الأمومة ، وتجعل المرأة تتميز بما تضفيه عليها الأمومة من جمال وفتنة .

إنه يقدم صورة المرأة المعبودة أو المرأة القاهرة ذات الجمال الأسر الطافي ، وكأنه يحفز أبناء مجتمعه ويثريهم ويوجد في نفوسهم حب هذا المخلوق الجميل ، وتقدير جماله ، والاعتراف بدوره في المجتمع والحياة .

وهو يدعوهم بصورة ضمنية إلى إعادة النظر للمرأة ، عندما يكشف لهم مواطن الجمال والسحر عندها .

ولا شك أن هذه النماذج تخدم طريقها إلى وعي الجماعة وتسيطر عليه لما تتضمنه من قيم فنية وموضوعية معا . فالمرأة في الشعر هي المرأة الشعر ، المرأة الأنيقة ، والشيد .

وفي ديوان امرئ القيس تتكرر صور المجاهرة بمواصلة النساء بصورة لافتة للنظر ، وقد طرده أبوه بسبب هذا الشعر الماجن ^(١) ومن ذلك قوله ^(٢)

ومثلك يبضياء العوارض طفلة لعرب تسبيحين إذا قت سربال
إذا ما الضجيج ابتزها من ثيابها تميل عليه هونة غير مجبال

(١) الشعر والشعراء ، ص ١٠٧ .

(٢) ديوان امرئ القيس ، ص ١٤٠ .

نظرتُ إليها والنجوم كأنها
 سموتُ إليها بعد ما نَامَ أهلها
 فقالت : سُبَّكَ اللهُ إِنَّكَ مُضْجِي
 فقلت : يمين الله أبرحُ قاعداً ،
 حلفتُ لها بالله حلفاً فاجر
 فلما تنازعنا الحديث وأسمحت
 وصرنا إلى الحسنى ورق كلامنا
 فأصبحتُ معشوقاً وأصبحَ بعلها
 يغطُّ غطوطَ البكرِ شد خناقهُ
 أَيْقُتِلْنِي والمشرقي مضاجعي
 وليس بذي رمح فيطعنني به
 أَيْقُتِلْنِي وقد شغفت فؤادها
 وقد علمت سلمى وإن كان بعلها
 وماذا عليه أن ذكرتُ أو أنساُ
 مصاييحُ رهبانٍ تشبُّ لَقْفَالِ
 سمو حجابِ الماءِ حالاً على حال
 أَلست ترى السمار والناس أحوالي
 ولو قطعوا رأسي لَذَبَلْتُ وأوصالي
 لناموا فما إن من حديث ولا صالٍ
 هصرت بخصن ذي شاربغٍ مبالٍ
 ورضيت فلنلت صعبة أي إذلالٍ
 عليه القَتَامُ سعى الظن والبالٍ
 ليقتلني والمرء ليس بقَتَالِ
 ومسنونة زرق كَأنيابِ أغوالِ
 وليس بذي سيفٍ وليس بنبالٍ
 كما شغف المهنوءَ الرجل الطبالِ
 بأن الفتي يهذي وليس بفعالٍ
 كغزلانٍ رملي في محاريبِ أقبالِ

فهو يفخر بولوجه عذير هذه المحبوبة ويقر بفجوره وترويضه لها ، وكيف أنه أصبح
 معشوقها ، وزوجها يغط في نومه على الرغم من أنه كان يتوعده بالقتل لعشقه
 زوجته....ويبدو أن هذه المرأة كانت زوجة لواحدٍ من غير أبناء القبيلة أو من غير ذوي
 الشأن.

ويكشف استفهامه عن إمكان قتله عن مخاوف كثيرة عند امرئ القيس ..

فالمرء ليس بقتال وليس بذي رمح ، وليس بنبال وعلى الرغم من ذلك ، يتساءل
 امرؤ القيس أَيْقُتِلْنِي والمشرقي مضاجعي ومسنونة زرق كَأنيابِ أغوال .. فعلى الرغم من
 أن ظاهر الاستفهام يفيد الاستبعاد ، فإنه يوحي أيضاً بتمكن الخوف من نفسه . ولا

نشك في أن تلك المرأة كانت نغترف البقاء ، فهي تعرف أن زوجها لن يحرك ساكنا إذا ما طرقها سيد من سادات القوم كأمري القيس .

ولكن هناك بيتين في القصيدة نلمح فيهما أن تلك المغامرة لم تكن إلا من نسج خيال الشاعر ، وحلما من أحلام يقظته . أسقط فيه امرؤ القيس عالمه الباطني ، بما فيه من اضطراب وحيرة ، فمن أعباريه أنه كان مفتانا وأنه مع جماله وحسنه كان " مفركا لا تريده النساء" ^(١)

وربما كان ذلك من أسباب فجوره في الشعر فإذا صح ما روي عنه ، فإن السامع لا يأبه لما يقول لأنه يعرف حقيقة القائل وأن ما يقوله مجرد كلام .

وبهذا يكون ما قاله الشاعر مجرد تعويض عن النقص الذي يعانيه ، فالببت الأخير من النموذج يوحي بأن المغامرة لم تكن إلا مجرد خيال حيث يقول .. (وماذا عليه أن ذكرت أوانسا) فالموضوع ليس ولوج خدر هذه الزوجة . ونسراه في نفس القصيدة يقول : [د / ٣٥]

صرفت الهوى عنهن من خشية الردى ولست بمقلي الخلال ولا قـال

فالشاعر ليس بالشجاعة التي حاول أن يوهنا بها . إن لم نقل بأنه كان جباناً وأن الخوف كان هو العاطفة المسيطرة عليه ، وأن الخوف الوجودي الذي قدمه في مواضع كثيرة ، والخوف الواقعي الذي حاول أن ينتصر عليه من خلال مغامرات الصيد والعشق ، كان هذا الخوف هو مفتاح شخصية امرئ القيس .

ويبدو أن الشاعر قد حاول في شعره أن يلم شتات نموذج الواقعي المخطم فقد بدأ حياته طريدا من أبيه وقضى كل هذه الحياة منشردا مع مجموعة من الصعاليك ، ثم قضى

(١) الشعر والشعراء ، ص ١٢١

آخر أيامه طريد القبائل التي قتلت أباه ، وهكذا عاش عمره صعلوكاً ضائعاً ، وكان الإخفاق حليفه حيث يقول : [د / ٩٩]

وقد طوفت في الأفاق حق رضيت من الغنمة بالإيساب

وإذا كان الشاعر قد أخفق بوصفه إنساناً - فإنه قد نجح بوصفه شاعراً ، فقد استطاع أن يواجه واقعه المنهار بتشكيل فني حاول فيه أن يؤكد انتصاره ، وقد لاحظ استاذنا الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن امرأ القيس كان في معلقته " مشغولاً بتحقيق فكرة بعينها ، أخلص للتعبير عنها في أغراض القصيدة المختلفة هي تحقيق فكرة الانتصار على الحياة والطبيعة والناس والحيوان " ^(١) واتخذ إلى ذلك أسلوباً يفلب على أشعاره جميعاً هو أسلوب المقابلة بين المتناقضات التي يجمع فيها بين الشعور بالخوف والشعور بالثقة ، وبين الحياة والموت ، وبين المادية والروحية ، والقوة والضعف ، واللذة والألم

»(٢)

وهذا ينطبق على أكثر القصائد الطويلة في ديوان امرئ القيس ، لكننا نرى أن الخوف والحزن كانا أهم العواطف والأحاسيس المسيطرة على نموذج الذي قدمه إلينا في شعره على الرغم من محاولة تأكيد فكرة الانتصار فهذه الفكرة تبدو كستار يخفي وراءه عاطفة الخوف المسيطرة عليه ، والقهر الذي يحيط به .

ولكننا نجد امرأ القيس يفيق من سكرته ويصحو من نومه في ومضات خاطفة كاشفة تنير له تلك الظلمة التي أحاد وصفها .

(١) إبراهيم عبد الرحمن: قضايا الشعر في النقد العربي، ص ١٩٣.

(٢) نفس المرجع، ص ١٩٤.

فنراه يقول: ^(١)

أقبلتُ مقتصدًا وراجعني حلمي وسددٌ للتقي فعلي
الله أنجح ما طلبتُ به والسرُّ خيرٌ حبيبته الرُّخيل
ومن الطريقة جائرٌ وهُدى قصدُ السبيل ومنه ذو دُخيل

كان امرؤ القيس في موقفه من الموت والزمن، وكان في بعض صور لهوه - نموذجاً للشاعر الضائع الذي حاول أن ينتصر على هذا الضياع فيخفق ، ويرضى من الغنيمة بالإياب فكان قريباً من صورة البطل في المأساة .. ذلك النبيل الذي يصنع موته ، بنفسه أو يفرضه عليه قدره ، ذلك المصير الذي ينتهي بالإخفاق . ولكنه رغم إخفاقه الواقعي بقي أميراً للشعر الجاهلي ، وبقيت له فروسية الشعر التي يصورها في قوله : ^(٢)

أذودُ القواري عني ذِياداً ذِيادُ غلام جرئ جواداً
فلما كثرن وعيننه تخبر منهن ميتاً جِياداً
فاعزل مرجانها جانِباً وأخذُ من درها المستجِاداً

ومن النماذج الطويلة التي قدمها الشعراء للمرأة لامية الأعشى من بحر الطويل .

يقول الأعشى: ^(٣)

صحا القلب من ذكرى قتيلة بعد ما يكون لها مثل الأسير المكبل
لها قدم رجا سباط بنائها قد اعتدلت في حسن علق ميثل
وساقان مار اللحم موراً عليهما إلي منتهى خلخالها المتصلصل
إذا التمسّت أربيتها تساندت لها الكف في راب من الخلق مُفضل

(١) ديوان امرؤ القيس ، ص ٣٥٣ - ٣٥٤ .

(٢) نفس المرجع، ص ٤٢٤ .

(٣) ديوان الأعشى ، ص ٤٠١ .

من الحسن ظلاً فوقَ حلقى مكمل
 ويحوي بها رابٍ كهامةٍ جنبلي
 فنغم فيراني الفارس المتبذل
 توعب عرض الشرعي للفتيل
 إلى مثل دهم الرملة للسهيل
 ديب قفا البطحاء في كل منهل
 كحيد غزال غمر أن لم يعطيل
 ذرى القحوان نبتة لم يفلل
 ترى مقلتي رسم ولو لم تكحل
 وعبد أسيل واضح متهلل
 ونحر كفاثور الصريم المثلل
 إذا انتقلت حالا عليها بمحلل
 وإن لرو قولٍ بها متعلل
 وأن لنفسي مالك في تجمل
 وقد عتلتني بالصبي كل عجل
 ولست بمخلاف لقول مبذل
 وتصبي الحليم ذا الحيحي بالقتل
 معصمها والشمس لما ترجل
 بنان كهداب الهمقس للقتل
 وقد طار قلب المستعطف للقتل

إلى هدف فيه ارتفاع بُبرى له
 إذا انبطحت جاني عن الأرض جنبها
 إذا ما علاماً فارس متبذل
 بنوء بها بوص إذا ما تفضلت
 روافده تشي الرداء تساندت
 نواف كفصن البان ترتج إن مشت
 ونديان كالرماتين وحيدها
 وتضحك عن غمر الثايبا كأنه
 تلألؤها مثل اللحن كأنما
 سجون برجاوين في حسن حاجب
 لها كبد ملساء ذات أسيرة
 يحول وشاحها على أحصهما
 فقد كملت حسناً فلا شئ فوقها
 وقد علمت بالغيب أني أحبها
 وما كنت أشكي قبل قلة بالصبي
 وإن إذا ما قلت قولاً فعلته
 تهالك حتى تطر المرء عقله
 إذا لبست شيدارة ثم أبرقت
 وألوت بكفو في سوار يزيناها
 رأيت الكريم ذا الحلالة رانياً

رُيا : بضّة . سباط : طويل . مبتل : تام الخلق . مار : تخرج . بوص : ودق .
 الشرعي السجيل : ثوب واسع . نفاق : طويلة . سجون : ساكنين . برجاوين :
 واسعين .

إن الأعشى مثال بارع مادته الكلمة التي أقام بها محبوبته ممثالا رائعا . قدم بضعة مسترسلة البنان ، وقامة معتدلة حسنة الخلق ، وساقان صار اللحم مورا عليهما ، يطوقهما خلخال ذو رنين ، تتصلل أراذفها بهذين الساقين المديدين ، بارزين كالكتيب .

فإذا انبطحت علي الأرض ، وارتفع حصرها الدقيق عن الفراش — مالت أراذفها الضخمة كالقدح الكبير ، وإذا ما خلعت لنفسها ، وليست قميصها — ملأته أراذفها ، وإذا لبست ثوبا فإنه يثنى وكان جسمها كثيب من الرمل ، يمنعه الثوب من الانهيار . تبدو وهي تمشي بقامتها المديدة ، التي تشبه غصن البان ، وكأنها قطا تدب في السوادي إلي الماء ، ثدياها كالرمانتين ، وجديها جيد غزال ، يزدان بالخلي . فإذا ما ضحكت بسدت أسنانها بيضاء ناصعة كأنها زهور الأقحوان النضر ، وبشرتها بيضاء نقية تاللا كالفضة ، وعيناها مثل عين الغزال ولو لم تتكحل ، تبدو صافيتين يزيناها حاجب حسن . أما خلودها فهي ناعمة واضحة متهلة ، تفيض بالبشر والحياة . بطنها ملساء تتثنى من أثر السمعة ، وصدرها مثل لوح من المرمر المصقول الذي أحسن صقله ، تتوشح بهوشا حين لا يستقران علي جسمها حين تتثنى . لقد كملت خلقا فليس هناك شيء يفوق جمالها . ولهذا ، يصرح الشاعر بأنه قد انتقى لها أحسن القول الذي يصف به هذا الجمال .

إن جمالها ذو قوة أسرة فهي إن سارت متمايلة تذهب بعقل الحليم ، وإذا ما لبست قميصها وكشفت عن ذراعيها ، ولوحت بهما ، وبرقت أساورها حين تشرب بكفها الدقيق ، وأناملها التي تشبه الحرير الأبيض المفتول — رأيت الكريم الوقور ينظر إليها في ذهول وشغف ، أما من استخفها جمالها فقد طار عقله ، فلا يبالي لوم اللاتمين .

إن الشاعر قد استكمل للتمثال عناصره فكأننا بمثال يصف لنا مثاله وصفا حسيا ، حتى إنه يأخذنا لنلمس معه هذا التمثال لمسا . والشاعر عندما يبدأ نمودجه الشعري بقوله : صحا القلب من ذكرى قتيلة ، إنما يكشف عن أن هذه المرأة تمثل بالنسبة له الماضي الذي ضاع ، ولهذا فإن الصورة ترتبط بالحرمان ، الأمر الذي جعله

يعرض امرأة تمثل جنس المرأة بعامة، لا محبوبة خاصة. وهو لهذا يستقصي جسدها جزءاً جزءاً ، فيبدأ من قدمها إلى ساقها إلى أردافها فيطنها، فتديها وقامتها وفمها، وحبودها وعينيها والمرأة هنا تتصل بجنسها ولهذا فإن الشاعر يفعل بما قد يفعله الجسد المثل إنها المرأة النموذج ، وليست المحبوبة التي يستحي أن يعرض مفاتيحها بصورة مكشوفة ترضي غرائزه ، وجوعه ، وحرمانه الجنسي ، وكأننا به يقدم نموذجاً لجمال عام مشاع..... إنها كالناقة والمهرة . والرجل هو فارس هذه المهرة فإذا ما علاها فارس متبذل، فنعم فراس الفارس المتبذل ، إن هذا الانفصال بين أنا الشاعر والمرأة جعله يقدم نموذجاً له صفة العمومية فهو يقدم شيئاً يعجب به ويثيره ، ويريد أن يعجب به غيره ويثيره ، إنها تمثال أو موضوع خارج دائرة الشعور، وإن كان في دائرة الانفعال الحسي، بل إن سحرها مشاع أيضاً فهي تصني الحليم ذا الحصى بالتقتل، وهي أيضاً معروضة لمن يتأمل:

إذا التمس أريبتها تساندت لها الكف في راب من الخلق مفضل

ولا شك أن هذا النموذج يرتبط بنموذج العاشق نفسه الذي يتميز بالتهتك والإباحية والابتذال والإغراق في طلب اللذات ، فالعاشق والمعشوقة عند كثير من الشعراء يتلازمان في أهم الخصائص فكلما كان العاشق ماجناً وكلما كان غزله مكشوفاً - بدت المرأة سافرة يتكشف من جمالها ما قد يخلخ الحياء وما قد يتعارض مع أعراف المجتمع .

من هذا يتضح لنا أن الصورة التي قدمها الشاعر الجاهلي للمرأة ذات بعدين : الأول يتصل بطبيعتها والآخر يتصل بوظيفتها ، فالشاعر يحقق لحيوته كل عناصر الجمال وينفي عنها كل صفات القبح ... إنه كالرسم أو المثل الذي يبتعد في إبداع الصنورة أو التمثال ، ويبدو جمال المرأة في الشعر الجاهلي غاية ووسيلة في آن واحد، فهو وسيلة لإبراز مدى ما يحظى به من متعة في وصال هذه المحبوبة ، بل إنه يجعل ذلك من مفاخره ، ولكن الغاية لا تشغلنا عن الوسيلة ، أو عن الصورة الجميلة التي يقدمها ، الشعراء بغض

النظر عن جذورها أو دوافع إبداعها ، فإن العلائق الخارجية لا تمثل قيمة فنية تدخّل في صميم العمل الفني ، وإن ارتبطت بالشاعر بوصفه إنسانا ، لا بوصفه فنانا ، فقول الشعر سلوك أخلاقي يكشف عن أخلاق صاحبه ، ولكنه إذا اجتمع الأخلاقي مع الفن وتلاحما في بنية جيدة - كان للنموذج الفني قيمة تضاف إلى قيمته الفنية .

والسؤال الذي نسأله هل استطاع الشعراء الجاهليون تقديم نموذج متفرد للمرأة يمكن أن نطلق عليه نموذج المرأة العربية ؟ وهل استطاع هذا النموذج أن يتغلغل في وعي الجماعة ، ويسيطر على تصور الشعراء للمرأة ؟ وإذا حدث ذلك ، فهل السبب راجع إلى كون النموذج له من القوة والنفوذ والشمول بحيث يبقى مسيطرا على وعي الجماعة وتصور الشعراء ؟ . وما مصدر هذه القوة والنفوذ والتأثير ؟ هل لأن النموذج التقى مع الصورة السطلى للمرأة ؟ بحيث تظل الصورة لها من الخصائص والأبعاد ما يحقق لها فاعليتها ...

يقول الشاعر صلاح عبد الصبور : " يذكرني مثال المرأة العربية الجميلة ، كما نراه في شعرنا القديم بلوحات الفنان روبنز ، حين يتوقد اللحم البشري فخورا ببياضه ، معتزا بامتلائه ونضارته فالمرأة الجميلة عند شاعرنا القديم هي المرأة البيضاء التي استرعى شعرها الأسود حول مشرقها الناصع ، وشراب جيدها الأتلع ، ونهد نديها النافر ، ودق خصرها ، ثم جلّت عجزتها جللا ، واستدارت ساقها ، فما استطاع الخلد الخال إلا الصمت " .^(١)

ويقول أيضا : هذه صورة " فينوس " العربية ونحن نجد هذه الصورة في التراث الشعري العربي حتى القرن الخامس الهجري ، فكان كل الشعراء كانت معشوقاتهم من هذا الضرب من النساء .

(١) صلاح عبد الصبور .

إن الجمال بشكل عام يقنن على التناسق والنظام ، وقد استطاع الشاعر العربي أن يقدم صورة للمرأة فيها كثير من التناسق والنظام ، كما أن فيها من العناصر الجمالية التي تتفق ووظيفة المرأة بوصفها أنثى . بل إن الشاعر قد أضاف لجمال المرأة الجسدي جمال الأمومة ، وجمال الإخلاص لزوجها ، فوصفها بأنها " غروب " ثم أضاف إليها عنصر الحرارة شتاء ، والبرودة صيفا ، وكان لها القدرة الحيوية على قهر الضرورة في الطبيعة ، وجذب الرجال في كل فصول السنة ، وقد استطاع نموذج المرأة أن يسيطر على وعي الجماعة حتى عصرنا الحاضر وعلى تصور الشعراء وهذا ليس بخاف على دارس الشعر العربي، فقد تمكن الشاعر الجاهلي من تقديم نماذج جمالية يسيطر بها على وعي الجماعة بما وفره لها من موضوعية ودقة في التصوير، وجودة في الصياغة فقد استخدم ألفاظا معبرة موحية في سياق جيد لصورة جميلة . وهو حين استجاب للنوقه الخاص، وذوق جماعته ، وعندما تمثل واقعه وعالم الشعر الجاهلي، استطاع أن يقدم نموذجا له من النفاذ والسيطرة ، بحيث استطاع أن يتغلغل في وعي الجماعة، فالمرأة هي المرأة ، والشاعر الذي يفتش عن تشكيلات جمالية في عالم الشعر ، سيجد في الشعر الجاهلي معينا من الصور، ولا شك أنه يستطيع أن يوظفها لرؤيته المعاصرة .

ولكن يبقى نموذج المرأة العربية في الشعر الجاهلي ، أو " فينوس العربية " الملوثة ذات الجمال المتوقد ، كما صورها الشاعر الجاهلي، شمسا تشرق، ومصباحا يضيء، وحمرا تسكر ، تمجى وتقتل ، تسجر وتصبي الحليم ، لأنه استكمل لها الحسن فلا شئ فوقها . وستبقى المرأة الجاهلية في الشعر جميلة ساحرة كالظي والغزال المطلق والغصن المتأود ، فهي جماع لكل جميل في هذا الكون ، فالمرأة كانت بمثابة الواحة في قلب الصحراء المقفرة ، وهي واحة تهلل فردوس الجاهلي ، فردوسه - في حياته حيث لا يؤمن بفردوس بعد الموت

فالمرأة بالنسبة للرجل مصدر كل متعة وبهجة، ومصدر للحياة نفسها بوصفها
أما، ولهذا أصبحت للمرأة عند الشاعر الجاهلي رمزا للحياة نفسها وأصبح موقفه منها يرمز
إلى موقفه من الحياة كلها فهي عنده صنو الطبيعة القاهرة .

ولا شك أن ما يبدو من غمطية في النماذج الجمالية يرجع إلى أسباب تتعلق
بالواقع الذي عاشه الشاعر الجاهلي ، وإلى وحدة التجربة في مواجهة الزمان ، وإلى
الإطار الشعري التي يكتسبه الشعراء فيتأثرون به شكلا وموضوعا .

٢- تأثير المرأة

منح الشاعر الجاهلي المرأة قوة حارقة تسلب الرجل العاقل عقله ، فقد وجد الشاعر المرأة تسهب الرجل الذرية والمتعة ، وتحقق له حياة سهلة ، ووجد لها سحرا عجز المجتمع أحيانا عن تفسيره ، فأضافوا إلى المرأة سحر الكواكب وجمالها ، ونضارة النبات والزهر وألوانه ، وأصبحت المرأة بالنسبة للرجل فردوسه الأرضي ؛ حيث لم يكن يعتقد في فردوس بعد الموت ، وحيث افتقد التفسير الصحيح للحياة والوجود والموت ، وقد اقترن الحديث عن المرأة في الشعر الجاهلي بالواقع والأسطورة في آن واحد ، فهي امرأة محارقة لحدود الجمال، ولكنها امرأة من دم ولحم .

وقد حاول كل شاعر أن يجعل من محبوبته أجمل النساء وأكثرهن سحرا ، و تأثروا وقدرة على أن تهب الرجل المتعة والنشوة ، وقد دفع هذا الرجل إلى أن يضع المرأة في مقابل العقل . وإذا كان هذا العقل هو الحارس الأمين علي الشخصية، فإن تأثير المرأة حين يغلب العقل يغلب الفرد بعامته . يقول امرؤ القيس : [د/١٣-١٨]

أفأطم مهلا بعض هذا التلذل	وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجمل
أغرك مني أن حبك قاتلي	وأنك مهما تأمرني القلب يفعل
وما ذرفت عيناك إلا لتقدحي	بسهميك في أعشار قلب مقتل
إلى مثلها يرنو الخليم صباية	إذا ما اسبكرت بين درع ومحول
تسلت عماليات الرجال عن الصبا	وليس صبايا عن هواها بمنسل
ألا رب خصم فيك ألوى رددته	نصيح علي تعذاله غير مؤتلي

فالمرأة تراجعه الرجل بجمالها وزينتها مثيرة في نفسه الرغبة في طلبها وملاحقتها، فإذا ما تحقق لها ما تريد ، قابلت طلبه لها ، ورغبته فيها بالدلال والمجهر ، والزهد فيه،

والإعراض عنه .. وهنا لا يستطيع الرجل إلا أن يلج في الطلب ، ومعنى في الشكوى ،
لأنها ليست امرأة عادية . فهي من هذا النوع الذي يصي الحليم ، فعيناها أسرطان ، ما إن
تدرف الدمع حتى تصيب قلب الحبيب وتذهب به . لقد غرها أن جها قاتل لهذا الحبيب
المتنله في الحب .

فالمرأة تحقق انتصارها على الرجل حين تفوز بقلبه وتؤثر على عقله تأثيرا يعجز
العقل عن مقاومة سحرها وجمالها وحسنها ... وإذا كان الحليم يرنو إلى مثلها صباة ،
فإن غير الحليم أضعف من أن يقاوم حسننا ناهيك عن دلالها . فالمرأة عند
الأعشى : [د/ ٤٠٣]

تهالك حتى تبطر المرء عقله وتصبي الحليم ذا الحصى بالتقتل
إنها تثني في مشيتها مظهرة الضعف حتى تذهب بعقل الرجل ، وتصبي العليل
الرزين بما تظهره من دل وتئن وتمايل يفتن له .

والمرأة عند حكيم الشعراء ، وشاعر الحكمة زهير - تصبي الحليم بحديثها وأصوات
حليها ، يقول زهير : [د / ٣٢٢]

وأذكر سلمى في الزمان الذي مضى كعينا تترتاد الأسرة عوهج
وتصبي الحليم بالحديث بلذنه وأصوات حلي أو تحرك دملج
الأسرة : بطون الأرض وسهولها ، عينا عوهج : ظبية جميلة العيون طويلة العنق ،
والدملج : حلي يلبس في معصم المرأة .

وهي عند أوس أستاذ زهير تصبي الحليم أيضا ، يقول أوس : [د / ١٣]
وقد لهوت بمثل الرثم آنسة تصبي الحليم عروب غير مكلاح
الرثم : الظلي الخالص البياض . غير مكلاح : غير عابسة .

ويتحدث طوله عن تأثير المرأة على عقله ، فيقول : [د / ١٢٦]

وقد ذهبت سلمى بعقلك كله فهل غير صيد أحمرزته حباته
وربما جعل ذلك الشعراء يقفون من المرأة موقفا فيه كثير من الرية والعداء: يقول
الطيفل الغنوي : [د / ٦١]

إن النساء كأشجار خلقت لنا منها المرار وبعض المر مأكول
إن النساء متى ينهون عن خلق فإنه واجب لابد مفعول
لا يثني لرشد إن منين له وهن بعد ملومات مخاذيل
فالمرأة قرينة الهوى ، والهوى تقيض الرشد ، والنساء - عنده - لا ينهين إلا عن
خلق حسن ، ولا يملن لرشد ، ولهذا فهن موضع لوم دائم .

ويلخص المخجل السعدي الأثر اللدمر للصبوة على الرجل
فيقول: [المفصليات : ١٠٣]

ذكر الرباب وذكرها سقم فصبا وليس لمن صبا حلم
فاقترا ن ذكر المرأة بالسقم يكشف عن الإحساس بما تسليه المرأة من إمكانات
الرشد والبعد عن الغواية ، وقد جاء قوله : " وليس لمن صبا حلم " مفسرا ومعللا لمقولة
أن "ذكرها سقم" فمادام الرجل يفقد حلمه ورزاقته في صبوته للنساء ، فإن ذكر المرأة
سقم ، ويتصل ذلك برؤية قدمه للمرأة بجدها عند علقمة بن عبده الذي عاصر امرأ
القيس حيث يقول : [د / ٣٥]

فإن تسألوني بالنساء فرأني بصير بأدواء النساء طيب
إذا شاب رأس المرء أو قل ماله فليس له من ودهن نصيب
يردن ثراء المال حيث وجدنه وشرح الشباب عنهن عجب

ويصف المرقش الأكبر تذكره للمرأة بالسفه فيقول : [المفصليات ٢٣٤]

سفها تذكره بحيلة بعد ما حالت قري بجران دون لقائهما
ويقول الأعشى : [د / ٢٣٩]

أرى سفها بالمرء تعليق لبه بغاية خود من تدن تبعده
ويقول أيضا : [د / ٢٣٩]

وأقصرت عن ذكر البطالة والصبي وكان سفها ضلة من ضلالكا
فمواصلة النساء جهالة وبطالة وضلال ، وهي صفات تمثل نقيضا للعقل والحلم
والحكمة . يقول امرؤ القيس : [د / ٣٥]

نواعم يتبعن الهوى سبل الردى يقطن لأهل الحلم ضلا بتضلال
ومعني " ضلا بتضلال " أن من نظر إليهن أو حادثهن يحيد عن الحق ، ويبعد عن الحلم
والعقل .

وقد كرر عمرو بن شأس هذا المعنى ، فقال : [د / ٧٧]
تذكرت ليلي لات حين أدكارها وقد حنى الأصلاب ضل بتضلال
ويتحدث النابغة عن تأثير المرأة الذي يمكن أن يسلب الراهب لبه ويفقده رشده
فيقول : [د / ٩٥]

لو أنها عرضت لأشخط راهب عبد الإله ضرورة متعبدا
لرنا لرؤيتها وحسن حديثها ولخاله رشدا وإن لم يرشد
فالهوى يؤدي بصاحبه وبضله ، ويبعده عن الرشده ، ويعكس تصويره للقيم فسرى
الضلال رشدا.

ويتحدث أوس عن صحوته فيقول : [د / ٨٢]
صحا قلبه عن سكرة فتأملا وكان يذكرى أم عمرو موكللا

فالصحوة هنا من السكر ، والسكر هو تعلق الشاعر بأمر عمرو .

والصحوة عند حاتم الطائي ترتبط بزواجه : فيقول: [د/٢٤]

صحبا القلب عن سلمى وعن أم عامر وكنت أراي عنهما غير صابر
والصحوة هنا تقترب بالصبر على فراقه لهما.

ويقرن الأعشى بين مواصلة النساء والجهل ، فيقول : [د/٩٥]

وإن أذاك الذي تعلمين لينا إذ نحل الجفارا
تبدل بعد الصبي حكمة وقنع الشيب منه عمارا

فالصبر تقابل الحكمة ، والتبدل من الصبر إلى الحكمة يتضمن وضع الصبر في إطار الجهل والطيش ، والبعد عن الجادة . يقول الأعشى [د/٤٣]

وما كنت أشكي قبل قلة بالصبي وقد خلتني بالصبي كل عطل

الصبي الأول : الميل إلى النساء ، والغاي : شباب المرأة وفتنتها . ومثل الحبيب محبوبه : سلبه ليه وعقله ، فشباب هذه المرأة هو الذي سلب الشاعر عقله .

وإذا كان للمرأة هذا التأثير الطائفي على نفس الشاعر ، وإذا كان الليل للنساء قد افقد الحليم عقله - فإن مواجهة ذلك عند الجاهليين كان صحوة ، أي أنه كان انتصارا للعقل على كل عوامل السلب التي أوقفت عن أداء مهمته وحماية صاحبه من الزلل.

وقف طرفة متسائلا عن حقيقة أمره بالنسبة لحبيبتة ، فيقول: [د/٦٧]

أصحت اليوم أم شياقتك هر ومن الخب جنون مستعر
لا يكن حيك دائما قاتلا ليس هذا منك ماوي يحز
كيف أرجو حيا من بعد ما علق القلب بنصب مستمر

فهو لم ينته إلى قرار ، ومازال مترددا بين الصحوه عن الهوى ، والتشوق إلى محبوبته، وهو يعرف أن من الحب جنون شديد، وهو نقيض العقل، ولهذا جعل الإقلاع عنه ونسيانه صحوه من هذا الجنون .

ولا شك أن الحب لا يكون داءا قاتلا إلا حين يذهب بعقل صاحبه ، ويصبح جنونا مستعرا ، حين يتمكن من قلبه في حال إعراض المرأة التي مكنت هذا الحب من ذلك القلب..

ومعنى "أرجو حبها" أنسى حبها ، أو أرجو نسيانه ، و يكشف الاستفهام عن استبعاد ذلك في هذا الظرف .

وغالبا ما تفتن تلك الصحوه بالمشيب عندما تصبح الإمكانات غير ممكنة ، ويصبح الرجل غير قادر علي مواصلة للنساء. يقول امرؤ القيس: [د/٢٦٥]

صحا اليوم قلبي عن لميس وأقصرا	وجن بما ما جن ثمت أبصرا
وذاك بأن الشيب في الرأس راعه	وقال فواليه : ألا قد تغيرا
فوا عجا قد عجبت من الفنى	تبدله الأيام والدهر أعصرا
فإن يمس يوما ذا شباب فإنها	ستخلفه شيئا وخلقا محسرا

فمن الواضح أن الصحوه ، تعني اليقظة وذهاب السكر، فالصبره قريبة السكر ، وغياب العقل ، والصحوه صحوه العقل ، لكن العقل لا يصحو من إشكالية الشيخوخة ، تلك التي تفتن بالضعف والعجز ، وبالإحساس بقرب الموت ، فالرجل حين يقصر عن الباطل والصنى إنما يقصر عن رمز يتصل بصميم رجولته ، حين يعجز عن مواصلة النساء.

يقول الحكيم زهير : [د/٣٣٩]

فصحوت عنها بعد حب داخل والحب تشربه فوادك داء

ولا شك أن الحب حين يكون داءا فإن الصحوه تكون هي الشفاء منه .

ولكن الصحوة في موضع آخر عند زهير تبلى وكأنها صحوة فنية ، او هي
صحوة لفظية إن صح التعبير، يقول زهير : [٩٦-٩٧]

صحا القلب عن سلمى وقد كاد لا يسلمو وأقفر من سلمى التعانيق والثقل
وقد كنت من سلمى سنيئا ثمانيا علي صير أمر ما يمر وما يحلو
وكنت إذا ما جئت يوما لحاجة مضت وأجمت حاجة الغد ما تحلو
وكل محب أعقب النأى لبه سلو فواد غير لك ما يسلمو

التعانيق والثقل : موضعان ، صير أمر : متناه وصبروته ، أجمت : دنت.

ويروي الشطر الأخير : (غير لي) فصحة القلب هنا ليست صحوة للعقل، ولا
هي بصحة تامة ، وفي شرح الأصمعي : كل محب إذا نأى سلا ولست أنا كذلك،
وقال : "صحا" في أول البيت، ثم قال : "غير لي ما يسلمو" فيه قولان : قال : رجع
فأكذب نفسه... ويقال : ليس هذا برجوع ولكنه متعلق بقوله :

" وقد كنت من سلمى سنيئا ثمانيا ، أي : كنت علي هذه الحال، فسلا كل محب
غيري في هذه الثمانية" وهذا تأويل بعيد لأن النأى أعقب السنين الثماني، وعدم السلو
مرتبط بالنأى فلا معنى لسلو في الوصال .

ومن ذلك قول الممزق العبيدي :

صحا من تصايبه الفواد المشوق وحن من الحى الجميع تفرق

لكن الصحوة عند المرقش صحوة موقوتة يقول

المرقش الأصغر : [المفضليات ٣٤٥]

صحا قلبه عنها علي أن ذكورة إذا عطسرت دارت به الأرض قائما

وبصور الأعشى إعراضه عن الهوى والجهالة والبطالة والصبي والسفه ،

فيقول: [د/١١٥] .

أجذك ودعت الصبي والولائد وأصبحت بعد الجور فيهن قاصدا
وما خلت أن أبتاع جهلا بحكمة وما خلت مهراسا بلادي وماردا
يلوم السفه ذا البطالة بعدما يرى كل ما يأتي البطالة راشدا
فالشاعر يستفهم عن حقيقة أمره، وهل هو حقيقة ودع الصبا ، وأصبح بعد
الإيمان في طلب النساء مقتصدا ..

والشاعر يضع الصبا والجهل في مقابل الحكمة ، فقد يلوم السفه ذا البطالة على
سفه ، وكان هو نفسه لا يرى الباطل إلا رشدا .

ويتصل بالصحرة التناهي :

يقول بشر بن أبي خازم : [د/١٩٢]

تناهيت عن ذكر الصباة فأحكم وما طربي ذكرا لرسم بسمسم
والتناهي من النهية ، والنهي : التعقل والرشاد ، وقد جاء ذلك من منطلق أن
طلاب ما قد فات جهل ، يقول بشر : [د/١٣١]

لعمرك ما طلابك أم عمرو ولا ذكرا كـها إلا ولـوع
أليس طلاب ما قد فات جهلا وذكر المرء ما لا يستطيع
وتفتن الرؤية بالعقل ، فالحليم هو القادر على اتخاذ القرار والانتفاء عن الغواية :
يقول بشر : [د/٤]

هل للحليم على ما فات من أسف أم هل لعيش مضى في الدهر من خلف
وما تذكر من سلمي وقد شحطت في رسم دار ونوي غير معترف

وينكر النابغة علي نفسه التصابي في المشيب فيقول: [د/١١٥]

دعاك الهوى واستجهلتك المنازل وكيف تصابي المرء والشيب شامل

ويصور سلامة بن جندل انصرافه عن المرأة مقرنا ذلك بضعف الإمكانات وذهاب الشباب ، فيقول : [٢٤٣/د]

يا حذ أمسى سواد الرأس خالطه شيب القذال اختلاط الصفو والكدر
يا حذ أمست لبانات الصبا ذهبت فلست منها على عين ولا أثر
كان الشباب لحاجات وكن له فقد فرغت إلى حاجاتي الآخر
ولا شك أن حاجاته الآخر ليس منها مواصلة النساء ، فلبانات الصبا ذهبت،
والشيب هجم حين ولى الشباب.

وينكر أوس صبوته في المشيب أيضا فيقول : [٥/د]

صبوت ، وهل تصبو ورأسك أشيب وفاتتك بالرهن المرامق زينب

ويخاطب عدي بن زيد نفسه قائلا : [٤٣/د]

قد آن أن تصحو أو تقصر وقد أتى لما عهدت عصر

فالشاعر في شيخوخته يرى أنه قد آن الأوان لأن يصحو .

ويصف دريد أخاه مقررًا أنه قد جاوز مرحلة الصبي إلى العقل فيقول :

[٥٠/د]

صبا ما صبا حتى علا الرأس شيبه فلما علاه قال للباطل ابعده

والبيت يلخص تلخيصا دراميا لرحلة العمر بالنسبة إلى هذا الرجل ، فهو قد صبا ما شاء أن يصبو ، حتى كسا الشيب رأسه ، فلما كساها قال للباطل أو الهوى ابعده ، وهو جدل يتصل بالحياة ، فلكل عمر سمته ، فإذا كان من سمة الشباب اللهو والانطلاق ، فإن من سمة المشيب العقل والحكمة .

ومن الشعراء من يرى أن قطيعة المرأة سفه يقول امرؤ القيس : [د/٣٦٢]

رحلت ولم تقض اللبانة من حمل وكان سفاهاً صرم ذي السود والوصل
وما ذاك من صرم بدا لي ولا قلبي ولكن ملعات عرضن من الشغل
وعطبت بعدي ذا الهوى عن صديقه ويمنع من بعض الصباية ذا العقل
فصرم ذوي الود سفه ، ولكنه فراق لا عن بغض ، بل لما ألم بالشاعر من
أحداث وعطوب فرقت الحبيب عن حبيبه ، ومنعت المحب العاقل أن يمن في الصباية .
ويستحدث عسرة عن تركه لامرأة وهو شاب مصوراً ندمه على ذلك ،
فيقول: [د/٥٨-٥٩]

أطعت الأمرين بصرم سلمى فطاروا في عضاة المستعور
سقوني النسء ثم تكفوني عداة الله من كذب وزور
فيا للناس كيف غلبت نفسي على شئ ويكرهه ضميري
فالشاعر يظهر الندم على فراق هذه المرأة ، والاستفهام في البيت الأخير ، يجسد
هذا الندم حيث يتعجب الشاعر منكراً أن يغلب نفسه على شئ ويكرهه ضميره .
لقد احتفى الشاعر الجاهلي بالمرأة ، وأفاض في الحديث عنها وإليها ، ووصف
محاسنها وتأثيرها على عقله ووجدانه ، وقد تضمن هذا الحديث تصويراً لسحرها
وقدرتها على أن تصيب الخليم العاقل بدلها وجمالها ، كما تضمن جدلاً بين الشاعر
والمرأة ، بدت فيه المرأة رمزا للحياة في عنفوانها وامتلائها ، حتى إن الشاعر كان يحاول
أن يواجه هذا السحر بتقرير أنه قد صحا وأقصر عن الباطل ، وراجع حلمه ورشده ،
وزهد في المرأة ، وتخلّى عن الهوى والصبوة .

حادي عشر : اللهو

كان اللهو جزءا من التركيب النفسي والعقلي للشاعر الجاهلي ، وكأغما كان طريقا لتحقيق الذات وسط عوامل الفناء التي تهدده متمثلة في الزمان ، والمكان ، في غيبة عقيدة دينية قديمة يحقق الفرد من خلالها ذاته ، ويفسر غوامض الوجود .

وإذا كنا سنشير إلى موضوع اللهو في مواضع شتى من الكتاب- فإننا سنقتصر حديثنا هنا على نقطتين الأولى : شرب الخمر ، والثانية العذل على اللهو .

١- شرب الخمر

إذا تأملنا شرب الخمر بوصفه إحدى العلامات البارزة في الشعر الجاهلي - فإننا نجد موقفين متناقضين لشعراء العصر الجاهلي : الأول : ينظر إلى شرب الخمر بوصفه مفعرة ، والأخير : ينظر إليه علي أنه مفسدة ، وخروج عن الجادة ، ونوع من التحلل.

يقول امرؤ القيس: [د / ٧١]

ونشرب حتى نحسب الخيل حولنا نقادا وحتى نحسب الجون أشقرا

ويقول الأعشى: [د / ٢٢٣]

وكأس شربت علي لذة وأخري تداويت منها بها

لكي يعلم الناس أن امرؤ أتيت المعيشة من بابها

ويقول أيضا :

علي كل أحوال الفتي قد شربتها غنيا وصعلوكا وما إن أقامنا

ويفتخر طرفه ، بقومه فيقول : [د / ٧٩]

لا تميز الخمر إن طافوا بها بسباء الشول والكموم البكر

فلإذا ما شربوها وانتشوا وهبوا كل أمون وطمر

ويقول أوس في الرثاء : [د / ١٣٥]

لييكك الشرب والمدامة والف تيان طرا وطامع طمعا

وبفخر عنزة بن شداد قائلا :

ولقد شربت من المدامة بعد ما ركذ المهاجر بالمشوف المعلم
بزحاجة صفراء ذات أسرة قرنت بأزهر في الشمال مفدم

ويعلق الدكتور صلاح عبد الحافظ علي ذلك بقوله: "نلاحظ فخره بشرب الخمر، بعد ذكر رده العذوان مباشرة ، فشرب الخمر يكاد يكون من الطقوس الاجتماعية" الإيجابية" علي أفراد القبيلة، وأن من يعاقروها يعتبر من هؤلاء "المندمجين" اجتماعيا " (١)

ويخاطب حاتم الطائي محبته قائلا : [د / ٤٢]

أماوى ! إما مت ، فاسمي بنطفة من الخمر ، ربا فانضحن بما قبري
فلو أن ، عين الخمر في رأس شارف من الأسد ورد لاعتلجنا علي الخمر

فالخمر لا تطلب في الحياة فقط ، وإنما بعد الموت ، وربما كان شرب الخمر من الطقوس الدينية في العصور القديمة؛ فالخمر عند هؤلاء الوثنيين : إما شراب الآلهة ، وإما دم الإله الذي صرع يشربه عسايدوه لتحل فيهم روحه وقواه في احتفالات يمثل فيها مصرعه وقيامه بين الأموات " (٢)

ولكننا نجد هناك اتجاه يناقض هذا الاتجاه الذي احتسفي فيه أصحابه بالخمر واقتنعوا بشربها في شعرهم ، ففي شعر الأعشى نلمح أن هناك قطاعات تنكر شرب الخمر وأخري كانت تقره ، بل إنها كانت تحسد من يشرب الخمر .

(١) د . صلاح عبد الحافظ ، الزمان والمكان وأثرهما ص ١١١ .

(٢) د. علي البطال ، الصورة الفنية ص ٢٠٣ .

يقول الأعشى: [د / ٨٥]

مخزتها غير مستدير عن الشرب أو منكر ما عمل

ويقول: [د / ١١٩]

ورحنا نباكر جد الصبو ح قبل النفوس وحسادها

ويعبر طرفه بن العبد عن إنكار القبيلة شربه ولهوه ، فيقول :

ومازال تشرابي الخمرور ولذي ويبي وإنفاقي طريفي ومتلدي

إلي أن تحامتني العشيرة كلها وأفردت أفراد البعر المعبد

وتبرز النظرة التي تنكر شرب الخمر ، وتراها منقصة عند كثير من الشعراء ، حتى
إننا نجد عنترة الذي رأيناه يفتخر بشرب الخمر، ينكر علي نفسه ذلك ، ويتخذ منها
موقفا متناقضا لموقفه السابق . فيقول : [شعراء النصرانية ٨٧٨]

وإن طرب الرجال بشرب خمر وغيب رشدهم حمر الدنان

فرشدي لا يغييه مدام ولا أصغي لقهقهة القناني

ويمر عبيد بن الأبرص امرأ القيس بشربه الخمر ، وانصرافه عن طلب نار
أبيه : [د / ٣٣]

وألهاء شرب ناعم وقراقر وأعياء نار كان يطلب في حجر

ويقول أيضا عنه : [د / ١٩]

وأنت امرؤ الماك دف وقينة فتصبح غمورا وهمسي كذلكا

عن الوتر حتي أحرز الوتر أهله وأنت تبكي إثره متهالكا

فلا أنت بالأوتار أدركت أهلها ولم تك إذ لم تنتصر متماسكا

وعلي الرغم من أن حاتم الطائي قد طلب من حبيته أن تنضح قبره بالخمر - فإنه
يري أن شرب الخمر من أجل السكر منقصة يجب أن يتجنبها.

يقول حاتم : [د / ٢٩]

إذا ما بت أشرب فوق ري لسكر في الشراب فلا رويت

وكأنما كانت الخمر من حيث كونها طقسا من الطقوس الدينية ، أو الدنيوية الاجتماعية - تشرب دونما إصراف ، فالشراب المقدس تكفي منه الرشقة للتبرك والتميم ، أو لاكتساب تلك القوة الإلهية المزعومة ، لكن شرب الخمر في العصر الجاهلي أصبح وسيلة للسكر والمتعة والمهرب من الواقع ، ولهذا قام بعض الشعراء بدعوى إلى هجر هذه العادة السيئة .

يقول عامر بن الطرب العدواني : [الخمر : ٣٢٩]

إن أشرب الخمر أشربها للنفس	وإن أدعها فلني ماقت قال
لولا اللذذة والفتيان لم أرها	ولا رأيي إلا من مدى الفال
سقالة للفني ما ليس بملكه	ذهابه يعقول القوم والمال
مورثة القوم أضفانا بلا إحسن	مزرية بالفني ذي النجدة الحال

ويقول قيس بن عاصم : [الخمر : ٢٣٨]

رأيت الخمر مصلحة وفيها	مخبال تفسد الرجل الكريم
فلا والله أشربها حيواني	ولا أدعو لها أبدا نديما
فإن الخمر تفضح شاربيها	وتجنيهم بما الأمر العظيم
إذا دارت حمياها تعلت	طوالع تسفه السمرء الحليم

لقد أخذ الشعراء يكشفون عن أضرار الخمر للإنسان ، فهي تذهب بعقله ، وماله ، وحلمه ، وهي تفضح من يشربها وترزي به ، وهذا زهير يصور أثر الخمر في الإنسان فيقول : [د / ٢٦٧]

دبت ديبيا حتى تحونسه	منها حميا وكف صالباها
عما تراه يكف منطقـه	لأجمع في النفس ما يغالبها
عما قليل رأته ربذ الـ	منطق واستعجلت عجائبها

فالخمر إذا دبت في جسم المرء تحونه قوته ومنطقه ويصبح ولا يستطيع أن يمتلك نفسه .. ويصور هذا الأثر للخمر فيقول: [د / ٧٢]

لم راح وراووي ومسك	تعل بهم جلودهم وماء
أمشي بين قتلي قد أصيبت	نفوسهم ولم تقطر دماء

ولا شك أن هذا التناقض في نظرة الشعراء إلى الخمر قد جاء نتيجة لوجود تنلقض واقعي في رؤية المجتمع الجاهلي لها ، وسلوك الناس إزاءها ، وقد وجدنا في الشعر الجاهلي ما يفيد بأن الخمر كانت تشرب خلال أداء بعض الطقوس الدينية القديمة ، ففي شعر الأعشى نجد أن للخمر حارسا أو كاهنا يؤدي نوعا من الصلاة ، ويتمتع ببعض التمتع عند إخراج الخمر من دها فيقول : [د / ٣٤٢]

لها حارس ما يرح الدهر بيثها إذا ذهبت صلي عليها وزمزا

وإذا كان هناك من رأي في الخمر وسيلة للهو وللمتعة فإن كثيرا من الشعراء ممن كان يري فيها وسيلة للهروب من الواقع إلى عالم تصنعه الخمر في نفوسهم ، فنري المتنخل الشكري يقول : [شعراء النصرانية : ٤٢٣]

ولقد شربت من المدا	مة بالصفر وبالكبر
ولقد شربت الخمر	ر بالخليل الإناث وبالذكور
ولقد شربت الخمر	ر بالعبد الصحيح وبالأسم
فإذا انتشيت فإني	رب الخورنسق والسدير

وإذا صححوت فإسني رب الشويهة والبعر

فهو ينفق كل ما يملك كي يشرب الخمر، فإذا ما انتشي وفعلت الخمر فعلتها أصبح كأنه ملك من ملوك الفرس ، وإذا ما صعد من سكره رأي أنه مازال صاحب شويهة وبعر.

وحسان بن ثابت في حديثه عن الخمر يتحدث عن عالم آخر تصنعه الخمر، عالم مفارق للواقع ولكنه ينسب إليها قوة يكتسبها المرء ، واللافت للنظر أنه يتحدث في قصيدة مدح فيها الرسول - صلى الله عليه وسلم ، ولهذا يبدو كأنه يكي هذه الخمر التي حررها الإسلام فيقول : [د / ٧٢]

فهن لطيب السراح الفداء	إذا ما الأشربات ذكرن يوما
إذا ما كان مغث أو لحاء	نولها للملاسة إن ألنا
وأسدا ما ينهنسها اللقواء	ونشرها فتركها ملوكا

فهم يشربون الخمر ، ويتغلبون بها وسيلة يعتزلون من خلالها عن أفعالهم التي لا تتوافق مع المسلك الاجتماعي السليم وهم يشربونها فيشعرون بأنفسهم ملوك أو أسد لا يخيفها اللقاء .

ويبدو أن الخمر كانت وسيلة للآراء ذلك الخواء النفسي والفكري ، وذلك الحرمان الذي كان يفتي الإنسان الجاهلي في مواجهة جور الزمان ، وقسوة المكان، وجمود المجتمع، فكأنما كانت تلقي علي حياة الجاهلي نوعا من النسيان ، وتصور له حياة لا يستطيع أن يعيشها في ظل ظروفه القاسية . كما أنما كانت عند السادة نوعا من أنسواء الترف والتعجم بالحياة ، ووسيلة للآراء الفراغ الوجودي ، من خلال حضرة مصطنعة يواحبون بها إحساسهم بالتناهي والدثور

١ - العذل علي اللهو

لم يكن الجاهلي منطلقا متحررا من قيود المجتمع والذات والطبيعة -بل كان هناك جدل بينه وبين ذاته ، وبينه وبين عالمه ، وبينه وبين مجتمعه.

وقد وجد الشاعر الجاهلي نفسه بين مفارقات اجتماعيه ووجودية ، فشرب الخمر في بعض الأوقات يمثل عندهم واحدا من الطقوس الوثنية . وفي مواضع أخرى يعيب المرء أن يمارسه ، وكذلك مواصلة النساء ، وارتياح مجالس الطرب ، حتى إننا وجدنا الشعاعر يفخر باللهو مرة ، ويلوم غيره أو يلوم نفسه مرة أخرى ، وقد ترتب علي ذلك أن ظهر العذل عن اللهو ، وظهر في مقابل ذلك رفض ذلك العذل وإظهار ثقافته . ومن ذلك قول أوس بن حجر ، وينسب بعضها لعبيد بن الأبرص : [د / ١٤]

هبت تلوم وليست ساعة اللاحي	هلا انتظرت بهذا اللوم إصباحي
قاتلها الله تلحاني وقد علمت	أني لنفسي إفسادي وإصلاحي
إن أشرب الخمر أو أرزأ لها ممتا	فلا محالة يوما أني صـاحي
ولا محالة من قـر بمحنة	وكفن كسرة الثور وضاح
كان الشباب يلهينا ويعجبنا	فما وهبنا ولا بعنا بأرباح

فاللوم وصل إلي درجة اللحي ، والشاعر يرفض اللوم من منطلق أن لنفسه صلاحها وفسادها ، وهو يقرر أنه إن شرب الخمر فلا بد أن يصحو من سكره ، ويربط إصراره علي الغواية واللهو بمتمية الموت ، فالحياة هي الفرصة الوحيدة والأخيرة للاستمتاع بما في هذه الحياة من ملذات عند هؤلاء الجاهليين ، لكنه يقرر في نهاية الأمر أنه لم يهن من هو الشباب شيئا ، فقد مضى كل شيء ، ولم يبق قادرا علي مواصلة الاستمتاع بالحياة .

. وهذا بشر بن أبي خازم ينسب لنفسه عصيان الموائل بوصف هذا العصيان
مفخرة من مفاخر الشباب التي مضت ، و يقرن عصيان الموائل بإصابة اللهو والإساءة إلى
من يغار علي نسائه ، فيقول: [د / ٦٦]

فإن تكن العقليات شطت	بهن وبالرهينات ، الديار
فقد كانت لنا ولمن حتى	زوتنا الحرب أمام قصار
ليالي لا أطاوع من هاني	ويضفون تحت كمي الإزار
فأعصي عاذلي وأصيب لبوا	وأوذني في الزيارة من يغار
فيا للناس للرجل المعني	طوال الدهر إذ طال المحصار

فهو يتذكر ماضيه ، ويتحسر على تلك الأفعال التي كان قادرا علي مباشرتها في
شبابه ، حيث مواصلة النساء دون ارعواء ، فهو لا يطاوع من ينهاء ، ويعصي عاذله ،
ويقتصر ملذاته. ولكن ذلك يقرن بالإحساس بالعجز في مرحلة الشيخوخة ، فهي هو ذا قد
أصبح يعاني العجز ، وكأنه أسير له.



وقد يقف الشاعر من نفسه موقف العاذل فنري بشرا يخاطب نفسه في موضع آخر
قائلا: [د / ١٣١]

لعمرك ما طلاك أم عمرو	ولا ذكراكها إلا ولوع
أليس طلاب ما قد فات جهلا	وذكر المرء ما لا يستطيع
أجذك ما تزال نسحي هم	تبيت الليل أنت له ضجيع

هذا الموقف من الذات يشبه موقف العاذلة حيث تساومه على فعل لا ينبغي أن يكون ، من وجهة نظرها . والاستفهام يعبر عن إنكار هذا الفعل ، ويعمل لما قرره من أن طلاب هذه المرأة ضرب من الطيش .

ويربط شاعر عامري هو مصرف بن الأعمى بين الدهر واللهم الذي لا يبقى على مسرة ، و يجعل ذلك منطلقا لرفض العذل علي اتباع الصبا وطلسب النساء ، فيقول: ^(١)

رحلت أميمة للفراق فأصبحت	بعد الصفاء رحيلها يتقطع
وتبدلت بدلا سواك وليتها	تدنو وقرب للمودة ينفع
لا تيسن فقد يشت ذوى الهوى	حدثان صرف الدهر ثمت يرجع
فلعمر عاذلتي علي تبع الصبا	إني بحب الغانيات لمولع

ويقرر الشعراء أنهم يسبقون العاذلات بالشرب، وكان العاذلات يترصدن الرجال عندما يقصدون حانات الخمر ومحال الشرب واللهم ، فنرى طرفه بن العبد يقول: ^(٢)

ولولا ثلاث هن من لذة الفنى	وجدك لم أحفل متى قام عودي
فمنهن سبق العاذلات بشربه	كميت متى تعل بالسما تزيـد

ويقول معمم بن نويرة ^(٣)

(١) الشعراء الجاهليين العاصريين ص ١٢١ .

(٢) ديوان طرفه ص ٤٦ .

(٣) المفضليات ، ص ١٥٨ .

ولقد سبقت العاذلات بشربة رُبَا وَرَأَوْوَنِي عَظِيمٌ مُثْرَعٌ
ويبدو أن الرجل الكامل عند الجاهليين لابد أن يكون ملوماً ومعذلاً ، على العكس
من التصور الإسلامي للرجل المؤمن الذي قدمه القرآن بأنه غير ملوم كما أشرنا .
وعلى عكس من التصور الجاهلي للمرأة - أيضاً - حيث قدموا المرأة الفاضلة من
منطلق أنها غير مليمة ، وأن بيتها محل منجاة من اللوم .

يقول الشنفرى : ^(١)

لُحِلُّ مِنْجَاحٍ مِنَ اللُّومِ بَيْتُهَا إِذَا مَا بَيوتُ بِالْمَلِئَةِ حُلَّتْ
ويقول أيضاً في نفس القصيدة :
فِي جَارِي وَأَنْتِ غَيْرُ مُلِيمَةٍ إِذَا ذُكِرَتْ وَلَا هَذَاتِ تَقُلَّتْ
ولكننا نرى الرجل يُمتدحُ فيوصفُ بأنه مُعَذَّلٌ وأنه مُلُومٌ يقول
حسان بن ثابت : ^(٢)

وَأَغِيذُ عَنَّا لَا يَجْرُ إِزَارَةٌ كَثِيرَ النَّدَى طَلَّقَ الْيَدَيْنِ مُعَذَّلًا
ويقول الأعشى : [٤٠٥ / د]
إِذَا لَبَسْتَ شَيْدَارَةً ثُمَّ أَهْرَقْتَ بِمَعْصَمِهَا وَالشَّمْسُ لَنَا تَرْجُلِي
رَأَيْتَ الْكَرِيمَ ذَا الْجَلَالَةِ رَانِيَا وَقَدْ طَارَ قَلْبُ الْمُسْتَعَفِّ الْمَعَذَّلِ
ويقول عنترة بن شداد : [٢١١ / د]

رَبِّ يَدَاهُ بِالْقَدَاحِ إِذَا شَتَا هَتَاكَ غَايَاتِ الثَّجَارِ مُلُومٌ

(١) للفضليات ، ص ٣٨٢ .

(٢) ديوان حسان ، ص ٢٧٤ .

فالرجل القوي هو الذي يكثر عواذله ولائمه ، حيث لا يلقي بالا لعذمه ، وهذا
يذكرنا بقول "نيتشة" بأن الإنسان القوي هو قانون نفسه ، ولهذا ترى أن وصف الشاعر
للرجل الذي يراه ممتازا بأنه معذل وملوم ، يعني أن هذا الإنسان موجود حقا .
ويقرر المرقش أن الحمد نقيض اللوم ، وأن الناس نحمد للمرء ما يلقي من عسير ،
وتلوم من يفوى على غيه وبعده عن ، الجادة ، فيقول : ^(١)

فمن يلق بحرا يحمّد الناس أمره ومن يفو لا يعدم على الغي لا كما
ألم تر أن المرء يحلّم كفه ويحشم من لوم الصديق الجاشما
لكن الفرد القوي لا يابه كثيرا للوم اللاتمين ، فقد تكون أفعاله غير مقبولة ، لكنه
يفعلها من منطلق هذا التمييز أو الامتياز ، فهو أقوى من أن يتحول العذل واللوم إلى قيد
على حريته ، أو أن ينساق مع المجموعة . فالآخرون في مواجهة مسلكه الذي لا يوافقون
عليه ولا يرضونه لا يملكون غير العذل أو اللوم ، لأنه يمتلك القوة التي يعزز بها هذا
المسلك .

"ومهما يكن من شيء فإن الحياة كثيرا ما تختلط في أذهاننا بمعاني القوة والقدرة
المطلقة ، أو القدرة على كل شيء ، حتى لقد أصبح المثل الأعلى للكثير من الأسوياء
والمنحرفين - على السواء - هو تأكيد القوة بأي ثمن" ^(٢)

وقد يختلط الأمر على هذا المعذل في مواجهة العاذل فلا يستطيع تبيين ما إذا كان هذا
العاذل عدوا أم صديقا ، فالعاذل يرفض مسلكا يراه مجانيا للصواب ، ولا ينبغي أن يكون
من هذا المعذل خاصة ، ورفض السلوك دون النظر إلى دواعيه يجعل العاذل - من وجهة
نظر المعذل - في موقف قريب من العداوة أو الخصومة ، ناهيك عن رفض السلوك

(١) للفضيلات ، ص ١٤٧ .

(٢) مشكلة الحياة ٢٤٦

يقول امرؤ القيس :^(١)

تسلت عمايات الرجال عن الصبا وليس صباي عن هواها بمنسل
ألا رب خصم فيك ألوى رددته نصبح على تعذله غير مؤتل
فالصبا والصبوة : جهالة الشباب ، والشاعر يقرر أن غيره من الرجال قد ارعسوى
عن جهالة الشباب ، أما هو فإنه لم يرعو ولم يكف عن غوائته في طلب النساء .
وهو يواجه خصومه في الهوى ، وهم العاذلون ، لكنهم عاذلون ناصحون له لا ياكلون
جهدا في نصيحهم له .

وهنا يختلط الأمر على الشاعر فالعاذل خصم ، والخصم ناصح لا يتوقف عن
نصحه ، والشاعر يقرر ضمنا بأنه - أي الشاعر - بعيد عن الجادة ، وأن العاذل مصيب
في عدله ، ولكنه رغم ذلك سادر في عمايته لا يستمع لنصح ولا يأبه لعدل .
ولا ندعم ذلك الصوت الذي سمعناه في مواقف سابقة يعدل الرجل ويلومه على
إفراطه في الكرم ، ذلك هو صوت الزوجة .
فالزوجة - انطلاقا من حرصها على زوجها وخوفها عليه - تحاول كيح جماعه ،
وردعه عن الغواية واللهو .

ومن ذلك قول كعب بن زهير : [د / ١١٢]

إن عرسي قد آذنتني أخيرا	لم تعرج ولم توامر أميرا
عد لئن فقلت لا تعاليني	قد أغادى للعدل للمعمورا
ذا صباح فلم أواف لديه	غير عذالة تسهر هريرا
عלתه حتى إذا قال إن	ـ فدريني ـ سأعقل التفكيرا
غفلت غفلة فلم تر إلا	ذات نفس منها تكوس عقيرا
فدريني من الملامة حسبي	ربما أتتحي مواردا زورا

^(١) ديوان امرؤ القيس (أبو شنب) ص ٨٠ .

ويبدو أن الشاعر قد رفض عدل عاذلته ، وهو مع حرصه على إبراز بعدها عن الجادة في مطلع القصيدة ، فإنه ظل سادرا في غوايته غير ملتزم بالجادة ، فهي تلومه على إتلاف المال وشرب الخمر ، وهو مصر على أن يأتي ما تلومه عليه .

وعلى الرغم من أن الشاعر يحاول أن يجادل زوجته جدالا عقليا في القصيدة بعامة ، فإن روح العناد والتحدي هي الروح التي تميز موقف الشاعر من زوجته ، حيث نراه يرفض عدل تلك الزوجة ويصف مسلكها بالبعد عن الجادة .
ونلاحظ تكرار لفظ العدل بصورة تلفت النظر .

عللتي - لا تعللني ، المعدل - عدلته ، الملامة . وهو تكرار يكشف عن الإحساس بالمرارة والألم ، وعن وقوع الشاعر تحت وطأة هذا الإحساس .

وقد يأتي العدل في مواجهة الإخلاص للمحبة وذكرها والألم لفراقها . يقول
ليبد بن ربيعة العامري : ^(١)

طرب الفؤاد وليته لم يطرب	وعناه ذكرى وخلة لم تصقب
سفها ولو أني أطعت عواذلي	فيما يشرن به بسفع المذنب
لسجرت قلبا لا يبرح لزاجر	إن الغوى إذا نهى لم يعتب

الطرب : الفرح أو الحزن ، وقيل خفة تعتري عند شدة الفرح أو الحزن والهم .

وطوب سفها : أي أخذته نشوة الطرب على أمر يتسم بالسفه والبعد عن الجادة .
والشاعر عاص للعواذل من منطلق غوايته هو ، وليس من منطلق بعدهم عن الجادة .
ويبدو موقف العاذلة في عدلها على اللهر والغواية أقرب إلى الحكمة والالتزام بالجادة ، وإن اختلف الشاعر معها ولم يقبل ما تطلبه منه .

^(١) ديوان ليبد ، ص ٣٧ .

ويكشف قوله : "ولو أني أطعت عواذلي لزوجت قلبا لا يبيع نواجر" عن أنه لم يطع هؤلاء العواذل وأنه لم يزر قلبه الذي لا يتعظ ولا يرعوي ، مع قدرته على ذلك.

وقد أفاد قوله : "إن الغوى إذا غي لم يعتب" عن أنه غوى لا ينتهي ولا يرجع إلى ما يرضى عاتبه أو لآلئمه .

وهكذا يبدو المعدل على اللهو رافضا لكل نصح ، غير مطيع لعاذل ، وكأنه صورة لهذا الدهر الذي يمثل للدهم الوجودي في وعي الجاهلي وفي لا وعيه . فتراه يقول في آخر القصيدة :^(١)

فرى عظامي بعد لحمي فقدهم والدهر إن عاتبت ليس بمعتب
فالدهر لا يرجع إلى ما يرضى عاتبه فهو ليس بمعتب .

والشاعر الغوي إذا غي لم يعتب ، إنما صورتان متلازمان فالشاعر - لغوآيته لا يرجع إلى ما يرضى هذا العاتب ، والدهر لا يرجع أيضا ، ولهذا يتصف ضمنا بالغواية عند هؤلاء الجاهلين .

يقول زهير :^(٢)

غدت عذاذاي فقللت مهلا	أفي وجسد بسلمي تعذلاي
فقد أبت صروف الدهر مني	عروب العرف تراك السهوان
وقد جرتماي في أمور	يعاش مثلها لسو تعقلان
محافظتي على المجلس وعرضي	وبذلي المال للحلل المسدان
وصبري حين جد الأمر نفسي	إذا ما أرعدت رقة الجبان

^(١) ديوان لبید ، ص ٣٧ .

^(٢) ديوان زهير ص ٣٤٦ / ٣٥٦ .

فلست بتارك ذكرى سليمي وتشبيبي بأخت بني العبدان
طوال الدهر ما ابتلت لـهائي وما ثبت الخوالد من أبان
أفيقا بعض لومكما وقولا قعيدكما بما قد تعلمان
فإني لا يقول النأي ودي ولا ما جاء من حدث الزمان

العدل هنا من عاذلتين ، والشاعر واجه العاذلتين زاجرا بقوله : مهلا ، أي (مه) -
بمعنى كف مضمومة إلى (لا) ، ثم مستفهما بقوله :

"أي وجد سلمى تعذلاتي" والاستفهام يتضمن إنكارا للعدل على حبه لسلمى
بخاصة ، أما غير سلمى فإن العدل على حبه يمكن أن يكون مقبولا .

وهو يرفض عدلهما من منطلق ما صقلته به الأحداث من قوة وحنكة وإباء .

وكاننا بالعدل والمعدل في معركة لا ينتصر فيها إلا الأكثر قوة وصبرا وإصرارا بقول
الشارح في شرح البيت الثالث :

يريد أن يقول قد عدلتما في كثيرا فلم أرعو ، فلو نفعكما عصياتي إياكما ، عشتما
وسقط عنكما العناء ، ولكنكما لا عقول لكما .

وقد جاء البيت ، ٤ ، ٥ لتفصيل ما يعدلانه عليه ، إلى جانب حبه لسلمى ثم ينتقل
إلى التصريح بأنه لن يترك ذكرى سليمى ، وتشبيبه لها بطول الدهر .

ثم يناشدهما أن يفيقا ، ويستحلفهما أن يقول ما يعلمان ، "وقعيدكما" أي أقعدكما
الله ، كما يقال : عمرك الله ...

والذي يلفت النظر أن الشاعر بدأ بالحديث عن عدله على حب سلمى وانتهى بعد
ذلك إلى نفس الحديث ، فالعدل أساسا موجه له على ذلك الحب ، والتشبيب وهو ذكر
المحبة بالاسم ، وهو أمر كان العرب لا يقبلونه من الشعراء أو من غيرهم .

وقد أحاط الشاعر نفسه بنسباج من الصفات التي تجعله في بناء من اللوم والعذل ،
أو في بناء من أي ضرر يلحقه بسبب تشبيهه بأعت بني المدان ، وهو المدان قبيلة من
بن أسد .

ويدل من وصف الشاعر لنفسه في القصيدة رغبته في أن يظهر قويا شجاعا ، وقد
يكشف ذلك عن عوف حقيقي من قوم محبوبته عوفا حاول الشاعر أن يخفيه بما أحاط
به نفسه من صفات وأفعال .

ثاني عشر : المدح

يتصل المدح بموقف الشاعر من المجتمع ، وبظروفه وظروف مجتمعه ، وقد انتظم المدح موضوعات شتى كالغفر والثناء ، والوصايا ، إلى جانب شعر المدح .

ويبدو نموذج الإنسان في الشعر الجاهلي من بعض النواحي ، وكأنه نموذج مدح ، بمدح الشاعر به ، نفسه أو غيره ، حياً أو ميتاً . وإذا كان الشعر تشكيلاً لرؤية ، وموقف ، فإنه أيضاً صورة وعلاقة ، ولهذا فإن بروز أنا الشاعر محصوراً في إطار ذاتي أمر له قيمته وأثره ودلالته ، ومن هنا تتميز النماذج الذاتية عن النماذج الغيرية ، سواء أكانت فردية أم جماعية ، ففي المدح بمعناه الاصطلاحي نجد أن الشاعر يتوجه بحديثه إلى شخصية ذات وضع اجتماعي متميز وإقياً ، محاولاً أن يقدم لهذه الشخصية النموذج الشعري الذي يتلاءم مع ذلك الوضع . وهو في تشكيله معنى بتوفير العناصر الموضوعية التي تبرز تفوق المدح في إطار ما هو كائن بالفعل ، أو ما يجب أن يكون وإذا كانت علاقة الشاعر بالموضوع في الفخر تجعلنا ننظر إلى الذات والموضوع بوصفها شيئاً واحداً ، فإن علاقة الشاعر بالمدح تبدو قريبة الشبه من ذلك ، حيث نجد لكثير من المدوحين نوعاً من الهيمنة على نفس الشاعر ، سواء أكان ذلك راجعاً إلى الإعجاب المطلق أم النفع المتبادل ، وسواء أكان الشاعر معنياً بالتحسين أم بإظهار الحسن الذي يراه في مدوحه ، فالصديق النافع للمرء قد يتساوى مع الابن البار في كثير من النواحي ، في الوقت الذي يتفوق فيه على الابن العاق ، والمدح الذي يرضى الشاعر قد يقع من الشاعر بمنزلة أرفع وأقرب من شيخ قبيلته الذي لا يوليه أية رعاية ، وقوم يراهم الشاعر (وإن بفسدوا فيهم صلاح لمقاد وإرشاد) ^(١) أفضل من قومه الذين :

أعطوا غواتهم جهلاً مقادتهم فكلهم في حبال الغي منقاد ^(٢)

(١) ديوان الأنواء الأولي ، ص ١٠ .

(٢) الديوان ، ص ١٠

ولكن ذلك إذا كان يصلح مقدمة لتشابه الموضوعات من فخر ومدح ورناء - فإنه لا يلغي تمايزها ، بل إن الشاعر ليعبر في الموضوع الواحد عن تجارب متنوعة مختلفة ، فكل تجربة قائمة بذاتها ، على الرغم من وجود إطار عام ينتظم هذه الموضوعات ، وإطار خاص ينتظم للموضوع الواحد . كما أن الشاعر في القصيدة الواحدة ينتقل من ضمير إلى آخر ، ففي الفخر نراه يستخدم ضمير المتكلمين ثم ينتقل إلى ضمير الغائب ، في الوقت الذي يسمح فيه الإطار الموسيقي باستخدام الضمير الأول ، ويستوجب الإطار المعنوي للقصيدة أن يستخدم ضميراً واحداً . ويسمى البلاغيون ذلك بالالتفات ، ويرى ابن الأثير أنه "خلاصة علم البيان" (١)

فترى طرفه بن العبد يقول مقتعراً بقوله : (٢)

ولقد تعلمُ بكرٌ أنسنا فاضلو الرأي ، وفي السروع وقر
فُضِّلَ أحلامُهُم عن جَوارِهِم رُحِب الأذرع بالخير أُنزِر

ولا شك أن الإطار الموسيقي يسمح بقوله (فُضِّلَ أحلامنا عن جوارنا) كما أن الإطار المعنوي يستوجب أن يستخدم نفس الضمير .

ويقول الأعشى في المدح : (٣)

رُبَّ حَيٍّ أَشْقَاهُمْ آخِرَ الدَّمِ سِرِّ وَحْيٍ سَقَاهُمْ بِسَجَالِ
ولقد ثَبَّتَ الحروبُ فما غُمَّ سَرَّتْ فِيهَا إِذْ قَلَّصَتْ عَنْ حِيَالِ

وإذا كان الشاعر في المدح والفخر القليلي يستخدم ضمير الغائب إلى جانب ضمير المتكلم والمخاطب - فإننا نستطيع أن نستنتج أمراً مهماً هو أن هذا الشاعر قد رأى في

(١) ابن الأثير : للتل السائر ، ص ١٦٧ .

(٢) ديوان طرفه : ص ٨١ .

(٣) ديوان الأعشى : ص ٥٩ .

هذا الاستخدام وسيلة أسلوبية ومعنوية يؤكد بها موضوعية الحديث ، فالحديث عن الغائب يمثل شهادة على الصدق الواقعي ، بخلاف الحديث عن الذات أو إلى المخاطب .

ونستطيع أن نخلص إلى أن المدح في إطاره العام كان يقوم على التحسين ، في إطار الأسلوب الفصح الذي يمثل سمة بارزة لشعر الفخر والمدح ، ولشعر الرثاء القائم على الوصف والذي تتوارى فيه - نسبياً - تجربة الفقد .

وقد لاحظ الدارسون العلاقة بين المدح والرثاء والفخر فنرى ابن رشيقي يقول : "وليس بين الرثاء والمدح فرق ، إلا أنه يخلطُ بالرثاء شيء يبدل على أن المقصود به ميت " (١)

ويقول أستاذنا الدكتور عز الدين إسماعيل في دراسته للشعر العباسي : "والرثاء فن شعري - يلتقي في كثير مع فن المدح . أليس هو تعداداً لفضائل المتوفى ومآثره ؟ ومن ثم فإننا نتوقع أن يكون مدار الرثاء على المعاني التي تبرز في الوقت نفسه في قصيدة المدح " (٢)

ولا شك أن القليل الذي لا يلتقي فيه الرثاء مع المدح يبرز من خلال الغرض الأساسي من إنشاء القصيدة ، فالمدح ينشأ بقصد تصوير المكسب الإنساني المتمثل في حياة ذلك الممدوح الذي جمع بين القوة ، والقدرة على النفع والضرر ، والصفات التي تمثل النموذج الفاضل للإنسان ، أما الرثاء فإنه ينشأ بقصد تصوير الخسارة المتمثلة في فقد ذلك المرثى الذي اتصف بصفات وأسندت إليه أفعال يحمدها عليها بعد موته . والمدح من ناحية ثانية يثير القبطة بذلك الممدوح وبحياته ، كما أنه يمثل نوعاً من التخليد له في حياته وبعد موته ، حيث تنتشر قصيدة المدح (الشارقة) عبر المكان المتحد ، وتبقى تلك القصيدة (الأبدية) عبر الزمن اللامتناهي .

(١) ابن رشيقي : العمدة ، ص ٢٤٧ .

(٢) عز الدين إسماعيل : في الشعر العباسي الرؤية والفن ، ص ٣٦٢ .

كما لاحظ ابن رشيق "أن الافتخار هو للمدح نفسه ، إلا أن الشاعر يخص به نفسه وقومه ، وكل ما حسن في المدح حسن في الافتخار ، وكل ما قبح فيه قبح في الافتخار" (١)

ويبدو الاستثناء الذي قدمه ابن رشيق حول بروز الذاتية التي تنتظم الشاعر وقومه في إطار (الأنا والنحن) وتتصل هذه الذاتية في الفخر بالنصرة الجاهلية والعصبية القبلية ، ولكنها قد لا تزيد كثيراً عما في المدح من نعمة وتعصب للغير ، وإن تميزت من خلال التجربة الشعرية ، وما تعكسه من إحساسات ومشاعر .

أما المدح بمعناه الاصطلاحي فإننا نرى فيه الشاعر يتوجه إلى شخصية مرموقة بللمدح والثناء . وهذا النمط من الشعر الغنائي قدم في الشعر الجاهلي على الرغم من ازدهاره في الفترة التي سبقت ظهور الإسلام . ولقد كان وجود دويلات عربية على حدود الجزيرة لها من القوة والوفرة ما تفقده الجزيرة ، وكذلك بعض الظروف الاقتصادية والاجتماعية التي أحاطت بالشاعر في قبيلته كان هذا سبباً من أسباب خروج الشاعر مادحاً ، كما أن قدراً من المدح قد أوجبه بعض الأحداث ، حيث نرى الشاعر ينطلق مادحاً بعض السادة من أجل فك أسرى قومه ، أو تحقيق نوع من المصالحة بين الممدوح وقومه ، كما أن ظهور نوع من النزوع إلى الوحدة بين القبائل العربية في مواجهة الخطر الفارسي ، كان من الأسباب التي جعلت الشاعر يبحث عن المخلص أو القائد ، الذي يجمع القبائل العربية لدرء هذا الخطر بصورة طغت عليها روح العصر وما فيه من عصبية .

فدريد بن الصّمة يطالب العدنانين بعامة أن يواجهوا كسرى فيقول : (٢)

يا آل عدنانَ سهرُوا واطلبُوا رجلاً مثلاً مثل صَوْتِ العارضِ المطرِ
قد جدُّ في هدْيتِ إلهٍ مجتهداً بعزْمَةٍ مثل وَقْعِ الصَّارمِ الذَّكْرِ

(١) ابن رشيق : المصنعة ، ص ٢٤٣ .

(٢) موسوعة الشعر العربي : ص ٦٠٤ .

وقد كشفت أقدم النماذج التي أبدعها الشعراء للمدح عن نموذج الشاعر بوصفه مبدعا وإنسانا صاحب رؤية وموقف . كما كشف عن نموذج الممدوح في نفس الوقت .

يقول عمرو بن قميعة وهو من أقدم الشعراء ، حيث عاصر امرأ القيس : (١)

أخاف العقاب وأرجو النوالا	إلى ابن الشقيقة أعملها
ك ، وأوفاهم عند عقد حبالا	إلى ابن الشقيقة حبر للو
وأفضلهم إن أرادوا فضالا	ألست أبرهم ذمة
عبت فصدقت في المقالا	فأهلي فداؤك مستعنا
فهلأ نظرت هديت السوالا	أتاك عدو فصدقتك
تطرف بالطعن فيه الرجالا	ويوم تطلع فيه النفوس
وأصدرت منه ظمأ لهالا	شهدت فاطفات تيرانه
من كالليل ألبس منه ظلالا	وذي لحب يرق الناظري
ة فيه المصاييح تحي الذبالا	كان سنا البيض فوق الكما
تريش رجالا وتيري رجالا	صبحت العدو على نأيه

إن هذا النموذج يلور حول صفتين محورتين هما النفع والضرر ، فالممدوح هو الرجل النافع الضر ، ففي البيت الأول نجد الشاعر يخاف عقابه ويرجو نواله ، وفي البيت الأخير نجد الممدوح يريش رجالا وييري رجالا . وقد جاء في الديوان (يريش الرجل : يقويه ويعينه على معاشه ويصلح حاله ، ويقال : فلان لا يريش ولا ييري ، أي لا يضر ولا ينفع . قال عمرو بن الحباب بن جمعة :

فرشني بخير طالما قد بريتني وعير الموالي من يريش ولا ييري

وقالت الخرق بنت بدر أخت طرفة بن العبد لأمه :

(١) ديوان عمرو بن قميعة : ص ١٧١ - ١٧٩ .

فهلّا ابن حَسَنَاسٍ قَتَلْتُ وَمَعْبَدًا هُمَا تَرَكَكَ لَا تُرِيحُ وَلَا تُسْرِي

فالتصور الجاهلي للبطل والسيد العظيم يرتبط بالفعل ، فالإنسان الذي لا ينفع ولا يضر لا قيمة له ، ولهذا كان النفع والضرر الصفتين الأساسيتين للرجل الكامل ، وكانت القوة من ألزم الصفات ، فالممدوح محارب قوي يواجه الشدائد ، ويتنصر في الحرب ، ولا شك أن أقصى درجات النفع والضرر ، أن يهب الحياة ويسلبها ، فهو حين يدافع عن قومه إنما يهب لهم حياة كانت على وشك أن تُسلب منهم ، وعندما يقتل أعداءهم يسلبهم حياتهم .. وإذا كان الشاعر قد وصف ممدوحه بالوفاء بالعهد - فإن ذلك يبدو محاولة يتقي بها غدره ، حيث يبدو كأنه قد وشى به بعض الناس لدى الممدوح .

ومن تلك النماذج المبكرة في المدح قول علقمة بن عبدية بمدح الحارث بن أبي شمر الغساني وكان قد أسر أخاه شامساً ، يقول علقمة : (١)

إِكْلَكَلَهَا وَالْقُصْرَيْنِ وَحِيبُ	إلى الحارث الوهابِ أَعْمَلْتُ نَاقِي
فقد قربتني من نذاك قُروبُ	لتبغني دار امرئٍ كان نائي
فلاني امرؤٌ وسطَ القبابِ غريبُ	فلا تحرمني نائلاً عن جنابة
وقبلك ربتني فضعفتُ رُبوبُ	وأنت امرؤٌ أفضتُ إليك أمانتي
بضربٍ له فوقَ الشُّوونِ ديبُ	وأنت أزلتُ الخنزوانةَ عنهم
من البوسِ والتعنى لمن نُثوبُ	وأنت الذي آثاره في عدوه
فحقٌ لشأسٍ من نذاك ذُئوبُ	وفي كلِّ حيٍّ قد حَبَطْتَ بنعمة
مدانٍ ولا دانٍ لذاك قُريبُ	وما مثلةٌ في الناسِ إلا أسمرُهُ

ويروي أن الحارث لما سمع قول علقمة (لحق لشأس من نذاك ذئوب) أمر بإحلاء سبيل شأس وسائر أسرى بني مخيم .

(١) المفضليات : ص ٣٩٢ - ٣٩٦ .

ويدو الممدوح هنا رجلاً عظيماً وهاباً لا نظير له ، مقدماً أزال الكبرياء عن أعدائه وهو النافع الضار الذي آثار نعمته وضره في عدوه ، إن يشأ يعاقبهم ، وإن يشأ يَغْفِرُ عنهم ويمزجهم بما يشاء من النوال والصفح والمن بفك الأسرى .

وقد تمحض المدح الجاهلي عن نماذج إنسانية رائعة . ولم يحاول الدارسون الكشف عن القيم الإنسانية التي شملها موضوع المدح واكتفى البعض بترديد أقوال القدماء عن المدح ، وحصروا أنفسهم في دائرة العلاقة بين المبدع والممدوح ، ولم يحاولوا فحص قصائد المديح والتعرف على أبعادها الفنية والإنسانية . وقد تصرفنا روحُ عصرنا عن الاهتمام بموضوع المدح ، فما عاد للشاعر المدايح مكانة فيشعرنا الحديث ، ولكننا على الرغم من ذلك سنحاول أن نتجاوز ذلك لنرى موضوع المدح في إطاره الصحيح ، حيث إننا نلاحظ أن مدح الرجل بما فيه قد جعلنا نثني على الشاعر بوصفه صاحب رأي ، في الوقت الذي قد لا يكون فيه صاحب رؤية ، فما الذي يضيفه الشاعر إذا قدم صورة صادقة ، واقعياً ، محدودة المحتوى في عصر كان يعجب بالبطولة والأبطال .

إن الشاعر صانع نماذج ، ومبدع صور ، وهو في إبداعه يكون مدفوعاً بدوافع كثيرة ، ولكن الذي يعنينا هو الصورة أو النموذج الذي قدمه الشاعر شعراً .

فمدح زهير ليس بأفضل من مدح الأعشى ، على الرغم من أن زهيراً لم يقل الشعر بدافع العطاء ، وعلى الرغم من أنه لم يمدح الرجل إلا بما فيه وكان الأعشى يبالغ في مدحه "ويقال إنه أول من سأل بشعره وانتجع أقاصي البلاد ، فالشعر هو مناسط الدراسة ، وقيمه الفنية هي أساس قيمته وجودته .

ويدو لنا أن نموذج المدح أكثر إقناعاً لما فيه من تكامل وشمولية ولأنه شهادة من الغير ، في الوقت الذي نرى فيه أكثر نماذج الفخر محصورة في دائرة الذات والقبيلة ، تسيطر عليها النعرة والعصبية وروح البطش ، وهذا يجعل المثلقي من غير القبيلة ينفر من هذه النماذج . كما أن النفس قد لا تألف النصيح المباشر ، ولهذا فإن نموذج الممدوح

يصبح متميزاً وأكثر قبولاً لأنه - من ناحية - نموذج لإنسان متميز بالفعل ، ومن ناحية أخرى يبدو نموذجاً هادئاً متقناً . والذي يزيد من قيمة نماذج المدح أن فيها كسوراً من المستقبلية ، فالشاعر يقدم للممدوح نموذج (الرجل الكامل) ، ولكن هذا لا يتم من خلال الحديث عن الذات الذي تنفر منه كثير من النفوس ، ولا يتم من خلال تقديم بعض النصائح الذي قد يثقل على النفس ، وإنما يتم من خلال رسم نموذج ، فالرجل يعيش بينهم ، وهو في الغالب أمير أو سيد من السادة المميزين ، لذا فإن ما يقدمه الشاعر من مدح قد يكون أقرب إلى الممدوح من الفخر الذاتي والقبلي الذي يصور نموذجاً مفارقاً للشاعر أو لقومه .

وإذا كان ظاهر المدح هو إثارة إعجاب الممدوح بالشاعر ونيل تقديره ، فإن ذلك يتم خلال تقدير العمل الأدبي نفسه ، وهذا يقود الشاعر إلى التجويد الفني حتى يحقق ما يريده من تقدير ، وبخاصة إذا كان الممدوح ذا دراية بالشعر ، وإذا كان هناك أكثر من شاعر يمدحون هذا الممدوح ، فالشاعر حينئذ يصبح معنيا بالتفوق في ميدان الشعر ، إلى جانب اهتمامه بإظهار تفوق ممدوحه . وهنا يصبح الأثر الخلفي والاجتماعي لقصيدة المدح مسيطراً من خلال الطبيعة الشعرية لهذه القصيدة فكلما كان العمل الشعري جيداً - كان تأثيره أوقع .

كما يأتي نجاح العمل الأدبي في تعديل سلوك الممدوح من حيث إن الشاعر حين يقدم نموذجاً في المدح يطلب ضمناً أن يتصف ذلك الممدوح بما في نموذج من صفات ، وأن يسعى بصورة ما إلى أن يجعل من نفسه شبيهاً لذلك النموذج الذي يقدم فيه ما يجب أن يكون عليه بما يفترض أنه كائن بالفعل ، يقول أرسطو : " إذا أُعْزِضَ بأن التصوير غير مطابق للحقيقة ، فقد يمكن أن يجاب بأن الشاعر إنما مثل الأشياء كما ينبغي أن تكون " . (١)

(١) كتاب أرسطو طاليس في الشعر : ترجمة د. شكري عياد ، ص ١٤٤ .

والذي نلاحظه هو أن شعر المدح قد تطور خلال العصر الجاهلي حتى وصل إلى قمة نضجه عند الأعشى الكبير . وإذا كنا قد استشهدنا بنموذجين من نماذج المدح المبكرة نسبيا ، فإننا نرى أن نقدم نموذجين لشاعرين عاشا في المرحلة التي تلت عمرو بن قميئة ، وعلقمة بن عبدة هما : بشر بن أبي حازم ، وزهير بن أبي سلمى . يقول بشر : (١)

فما وطئ الحصى مثل ابن معدى	ولا لبس النعال ولا احتذاها
إذا ما المكرمات رفعن يوما	وقصر مبتغوها عن مداها
وضاقت أذرع المثرين عنها	مما أوس إليها فاحتواها
نسى من طوى في إرث محمد	إذا ما عد من عمرو ذراها
وأضحى من جديلة في محل	له غاياتها وله لهاها
نموه في فروع الحمد حتى	تأزر بالكمارم وارتماها
غياث المرملين إذا أنماخوا	به في الليلة الغالي قراها
له كفمان : كف كف ضر	وكف فواضل عضل نداها
إذا ما شمرت حرب عوان	يخاف الناس عرتها كفاها
يجيب المرهقين إذا دعوه	ويكشف عن أطاغيها دجاها
بغيل تحسب الزفرات منها	زئير الأسد مشدودا قراها

إن الصورة هنا صورة سباق في ميدان المكارم والأجاد ، ولهذا فإن طبيعة الصورة تستلزم الفعل وتطلبه . و كان استخدام الشرط المطول وسيلة من الوسائل الفنية التي أحالت الصورة إلى أحداث متتابعة ، وحقت نوعا من حدة الحدث التي تقترب من روح الدراما فالحركة تسير على هذا النحو : إذا ما المكرمات رفعن - وقصر مبتغوها وضافت أذرع المثرين عنها ، ثم يأتي قوله أن مما أوس إليها فاحتواها والجملة المعطوفة

(١) ديوان بشر بن أبي حازم : ص ٢٢٢ - ٢٢٤ .

عليه فيكشف عن نوع من القوة والسرعة والمهيمنة والتفرد الذي خصص به الشاعر
ممدوحه.

وما جاء بعد ذلك يمثل نوعاً من التعليل لهذه الوثبة المنفردة ، وهذا السبق الذي
حققه الممدوح فقد نما في إرث مجد وأضحى في قبيلته في حلٍ له غاياتها وله
لهاما ، وإذا كان أوس قد سما إلى المكارم فاحتواها ، فإنه أيضاً قد تآزر بالمكارم
وارتداها. وإذا كان الشاعر قد حقق لممدوحه صفات تجمدت من الزمان ، فالممدوح في
للفعل - فإن هذه الأفعال قد تمحض عنها صفات تجردت من الزمان ، فالممدوح في
نهاية النموذج ، غياب المرملين له كفان كف ضر ، وكف فواضل محضل
نداء وبجيء الوصف بالصيغ الاسمية بعد هذا التتابع للأفعال يبدو طبيعياً وملائماً ،
لأن الحركة تتول هنا إلى نوع من الثبات ، فلو قلنا بغوث المرملين بدلا من غياث المرملين
، لما كانت أوقع في الأداء ، لأن النفس تشتاق بعد تتابع الأفعال وحركتها إلى شيء من
الاستقرار ، أو إلى الرأي الذي تمحضت عنه الرؤية ، أو إلى الثبات الذي صدرت منه
الحركة وآلت إليه .

ولا شك أن هذه الصورة تركز إلى نفس الركائز التي رأيناها عند عمر بن قميصة
وعلقمة بن عبدة ، فالممدوح أفضل الناس ، ورث الجدة فيه ، وزاد فيه ، وأتمناه الزمن
وهو قادر على النفع والضرر ، فهو القاهر في مقابل الإنسان المقهور ، وإذا كانت صورة
الزمن عند الجاهلي تتمثل في القدرة الخفية التي ترصد الإنسان بالموت من جانب ، وإذا
كان الزمن بهذا يمثل رمزاً للشئ المطلق الداخلي في نسيج الوجود عندهم ، فإن الممدوح
لكي يكون كاملاً ، لابد أن يمتلك القدرة على الضر ، والقدرة على النفع ؛ ليواجه
النقص المائل في الوجود من وجهة نظر الجاهليين ، حيث يفتقدون الإيمان بوجود قوة
حكيمه عادلة تهيم على الكون وتدبر أمره .

ولا شك أن بشرأ يستوي الصورة ، ولكن ليس من خلال التحقيق والتثقيف كما نرى عند زهير وغيره من أصحاب مدرسة الصنعة كما يسميهم الدكتور شوقي ضيف .^(١) وإنما كما نرى عند أصحاب مدرسة الطبع أمثال امرئ القيس وشعراء المرحلة المبكرة ، ففي الصورة حركة واندفاع وتدفق وجودة في الصياغة ، دونما تصنع وإذا كان بشر بن أبي خازم قد قدم نموذجاً جيداً ، فإن زهيراً أعطى لنماذجه الشعرية في المدح عناية ملحوظة ، فقد حاول أن يستوفي لها عناصرها الموضوعية ، ولهذا نرى أن هذه النماذج قد طالت عن سابقتها مما مكّنه من استيفائها نسبياً .

يقول زهير :^(٢)

بلى اذكُرْنْ محير قيس كلها حسباً	وغيرها نالاً وغيرها خلقا
وذاك أحزمهم رأياً إذا تَبَّأ	من الحوادث أبّ الناس أو طرقا
فَصَلَّ الجوادِ على الخيلِ البِطاء فلا	يعطي بذلك ممنونا ولا نرقا
قد جعل المبتغون الخير في هرم	والسائلون إلى أبوابه طُرُقاً
القائد الخيل منكباً دوابرها	قد أحكمت حَكَمَاتِ القِدِّ والأَبْصَا
غزت سمانا فأبت ضُمرّاً خُدْجاً	من بعد ما جنبوها بُدْناً عَقُوقاً
حتى يرووب بها شعثاً معطلة	تشكو الدوابر والأنساء والصفقا
يطلب شأو أمر ابن قَدَمَا حَسَناً	نالا المملوك وبذنا هَذِهِ السُّوقَا
هو الجواد فإن يلحق بشأوما	على تَكَالُيفِهِ فَعِثْلُهُ لَحِقَا
أو يسبقاه على ما كان من مَهَلٍ	فَعِثْلُ مَا قَدَمَا مِنْ صَالِحِ سَبَقَا
أَغْرُ أبيضُ فياضٌ يَمُكُّكَ عَنْ	أيدى العنابة وعن أعناقِها الرِّبَا
من يلق يوماً على علاقته هَرَمَا	يلق السَّماحَةَ منه والثَّدَى خُلُقَا

(١) شوقي ضيف : الفن ومذاهبه ، ص ٢٥ .

(٢) ديوان زهير : ص ٤٨ - ٥٥ .

وليس مانع ذي قرى ولا نسب
ليث بئر بصطاد الرجال إذا
يطعنهم ما ارمحوا حتى إذا اطعنوا
هذا وليس كمن يعيا بخطته
لو نال حي من الدنيا بمكرمة
يوماً ولا معدماً من غصابط ورقا
ما الليث كذب عن أقرانه صدقا
ضارب حتى إذا ما ضاربوا اعتنقا
وسط الرجال إذا ما ناطق نطقا
أفق السماء لالت كفه الأفقا

يقدم زهير ممدوحه في إطار من الكمال ، فهو خير قيس كلها ، حسباً ، وعطاء
وعلقا ، وهو أحزمهم في مواجهة الأحداث ، وفضله على الناس كفضل الجواد السابق
على الخيل البطاء " إنه يعطي عن سعة ، وعطاؤه لا يتوقف ولقد جعل طالب نواله إلى
أبوابه طرقا ، وهو يقود الخيل في الغزو فزهقها ويتبعها فتغزو سيماننا وتعود ضامرة هزيلة ،
وغاية الممدوح أن يبلغ شأن والده وهو جدير بذلك . إنه ظاهر الفضل والكرم ، كثير
السبب والعطاء إنه يفك الأسرى : فمن يلق هاما على قلعة فإنه لا يعدم سماحته ونده .
إنه لا يمنع خبره عن ذي قرى ولا نسب ولا عن معدم يسأله : وهو إلى ذلك كله " شجاع
كالليث لا يخطئ الفريسة ، وهو أيضاً بليغ لا يعي إذا ما واجه القوم في محفل من
المحافل فلو كان من الناس من يقدر أن ينال بمكرمه أفق السماء لنال هو ذلك الأفق .

وقد استخدم زهير في بناء نموذج الممدوح الوسائل اللغوية والبيانية والإيقاعية التي
تحقق له الجودة وحسن البيان فنراه يستخدم أسلوب التفضيل
(غيرها حسباً وغيرها نائلاً-غيرها - خلقاً - أحزمهم رأياً) وهو على وعي بأن ما
يقدمه بمثابة تفضيل لممدوحه على غيره ، ولهذا فإنه يجعل له (فضل الجواد على الخيل
البطاء) كما نراه يستخدم أسلوب القصير بتعريف المسند ، وهو من أنماط القصير التي
تناسب مع الفخر والمدح حيث " يراد بالقصير الكمال لا أصل الخير نحو زيد الشجاع ،
أي لا شجاع غيره " (١).

(١) محمد بن علي الجرجاني : الإشارات والتبنيات في علم البلاغة ، ص ٧٣ .

ومن ذلك قول الشاعر "القائد الخيل ، وهو الجواد" كما نراه يستخدم أسلوب الشرط ويوظفه لبناء نموذجه :

هو الجواد فإن يلحق بشأوهما على تكاليفه فمثلته لحقها

ولا شك أن الوصف الذي سبق الشرط قد مهد له ، فالصورة صورة مبالغ في ميدان المكارم ، ولهذا جاء الوصف مترادفاً مع هذه الصورة أما أن الشرطية التي تستخدم في المعاني المحتملة المشكوك فيها ^(١) فتفيد أنه كان معنياً بإبراز تفوق والديه حيث يقول بعد ذلك " أو يسبقاه على ما كان من مهمل " وكأنه بهذا يحقق لممدوحه ما ورثه عنهما . ومن أساليب الشرط :

من يلق يوماً على علاته هرمها يلق السباحة والندى خلقها

فالشرط هنا قد ساعد علي رسم الصورة رسماً دقيقاً مثلاً ، فالتوافق الإيقاعي (يلق يلق) ، وما أبدعه الشاعر من تعادل بين هرم والسباحة قد عمق من دلالة البيت ، وقد نجح الشاعر في استخدام (من) التي للعقل فالحال سلوك معقول ، والشاعر باستخدامه للتمييز " خلقها " قد حدد الإطار وأعاد إلى المتلقي ما كان يساوره من التمييز ، وهذا يكشف عن نزعة إلى (تفصيل) الصورة المجازية ، ويأتي شرط آخر يستخدم فيه الشاعر " لو " يقول زهير :

لو نال حي من الدنيا بمكرمة ألق السماء لنالت كفه الأفقا

لا شك أن " لو " هنا لا تستخدم بغرض (الدلالة علي امتناع الشرط و امتناع الجواب جميعاً) لأن الامتناع وإن كان متضمناً في المعنى فليس هو المقصود ، وإنما المقصود هو الافتراض و ترتيب أمر علي أمر ، لإبراز تفوق ممدوحه ، و عدم تقصيره في ميدان المكارم . و إلي جانب الشرط نري الشاعر يوظف أسلوب النفي في بنائه لنموذجه

١) ابن هشام : مغني اللبيب ، ص ٢٥٠ .

فإنه ينفي عن ممدوحه جملة من الصفات والأفعال الذميمة مثل " لا يعطي
بللك ممنونا ولا نزقا " .

وليس مانع ذي قربي ولا نسب يوماً ولا معلما من خابط ورقا

ولا شك أن النفي هنا بمثابة ترشيح وتصفية للنموذج الإنساني . كما نرى الشاعر
يستخدم المقابلة ، و من ذلك فضل الجوادِ على الخيلِ البطيء ، غزت سمناً فأبت ضُمراً ،
ثالا الملوكُ وبذا هَلِجَ السُّوقا ، يسبقاه .. مهل ، إذا ما الليث كلب صدقاً
يعيا بخطته ما ناطق نطقاً . وهذه المقابلات تساعد في إبراز تفرد الممدوح وتفوقه ،
كما تقدم صورةً للممدوح في أحوال كرمه وقوته وتفوقه ، وإلى جانب هذا الاستخدام
الواعي للأساليب نرى الشاعر يعتمد إلى نوع من التكرار الصوتي الذي يسير في ثنائية
واضحة على النحو التالي :

(١) عَمِيرها ... عَمِيرها حَلَقاً .

(٢) نَبأ... آب .

(٣) المِثْفُون... السائلون .

(٤) . أَحْكَمَت حَكَمَات القَد والإبْقَاء .

(٥) غَزَت آبَت .

(٦) قَدما نالا .

(٧) يَلْحَق لَحَقاً .

(٨) يَسْبِقاه سَبَقا .

(٩) أَعْنَقَها الرَبَقا .

(١٠) لا ولا .

(١١) ناطق... .. نطقاً.

(١٢) نال أفق... .. نالت الأفقا.

فهذا الإيقاع يكشف عن الاهتمام باستيفاء الصنعة الشعرية عند زهير ، فهو إيقاع لفكرة متسلطة على وجدان الشاعر و هو إيقاع هادئ يتصل بالبناء الهندسي للقصيدة .

ولا شك أن تنوع الأساليب وتراكبها قد جعل النموذج بمثابة بنية متعددة الدلالات حيث تلاحت وسائل الأداء مع المحتوى على نحو جعلَ منهما شيئاً واحداً . ولا شك أن زهيراً كان حريصاً على تحقيق الصورة ، كما لاحظ الدكتور شوقي ضيف حيث يقول " ولعل ما يسترعي الباحث في عمل زهير ، أنه يعني بتحقيق صورته فهو لا يأتي بما متراكمة ، كما كان يصنع امرؤ القيس بل يعتمد إلى تفصيلها ومثيلها ، وتجميع شعبها وتفريقها ، وكأنه يبحثها ويحققها " (١) وهذا واضح عند موازنة هذه القصيدة بقصائد المدح عند عمرو بن قنينة أو بشر بن أبي خازم ، ويرى الدكتور طه حسين " أن أظهر مد يتصف به زهير عند الرواة أنه كان بطيقاً في قول الشعر ، يفكر ويروي ويتقن قبل أن يظهر قصيدته للناس ، وهو متأن حريص على الإنابة ، يتخذ الشعر فناً وصناعة ، ولا يندفع فيه مع مسيحته " (٢) ، وربما كان زهير واحداً ممن الشعراء الذين بنى ابن هشيق تعريفه للمدح مسترشداً بما قدمه من مدائح ، فنحن نلاحظ أن زهيراً كان معنياً بعدم الإطالة أو التقصير في المدح ، فعلى الرغم من أن النموذج الذي قدمناه آنفاً يعتبر طويلاً بالنسبة إلى ما سبقه من نماذج ، فإن الإطار الذي قدم فيه المملوح محدود نسبياً مع ما فيه من عناية فائقة بوسائل الأداء الفني ، ونحن نقول ذلك ؛ لأننا نرى عند الأعشى نماذج أكثر اتساعاً وعمولاً ، وأكثر فاعلية وحركة ممن حيث اتصالها بقضايا العصر والواقع بخاصة ، وإذا كنا نرى في النموذج الذي سنعرضه

(١) شوقي ضيف : الفن وملكه ، ص ٢٦ .

(٢) طه حسين : في الأدب الجاهلي ، ص ٢٨٤ .

للممدوح عند الأعشى صورة وافية تمثل عصره ، فإننا نرى أن نقدم تلخيصا للإطار العام للنموذج الإنساني في شعر الممدوح عند زهير ، وأكثره يتصل بالممدوح ، والعناصر الأساسية التي قدمها زهير بن أبي سلمى في وصفه لممدوحه ، تمثل جزءا من الإطار العام للرجل الكامل عند الشعراء الجاهليين ، سواء في الممدوح ، أو في الفخر ، أو في الرثاء ، فالرجل الكامل الذي قدمه زهير في ديوانه هو :

القائد الخليل ، الجواد ، أغر أبيض فياض ، وهو السماحة والندى ، خير الكهول وسيد الخضير ، نعم معترك الجياع ، نعم مأوى القوم ، نعم حشو الدرع ، نعم كاف ، حامي الدمار ، أمين مغيب الصدر ، مزهق النيران ، غير ملعن القدر ، متصرف للحمد ، معترف للنائبات يراح للذكر ، جلد ، صافي الخليقة ، طيب الخير ، يفرى ما خلق ، أشجع

من ليث ، المنير ليلية البدر ، نعم معترك الحى ، مأوى البائس ، من لا يذاب له شحم النصيب ، يده غمامة ، ما تغيب نوافله ، كريم ، مرزا ، جموع على الأمر ، أخو ثقة ، لا تملك الخمر ماله ، يهلك المال نائلة ، متهلل الوجه ، معتدل الحكم ، من ضريبته التقوى ، مورث المجد ، لا يقتال همته عجز ولا سأم ، كاهنندواني ، وهو عصمة ، محرف بأسه ، قوي ، مخالط الحزم ، له أرم صدق ، من عاداته الخلق الكريم ، حلو أريب في حللوته ، مر كريم ثابت الحلم ، ضراب الكماة ، فكاك أغلال ، مدره حرب ، شديد الرحام ، ثقل على الأعداء ، حمال أثقال ، مأوى المطرد ، ثمال اليتامى ، محمد ، يسبق إلى كل غايمة ، تقى نقى ، خلط ألوف ، عود قومه حزما وبراً ، مبارك البيت ، ميمون النقيية ، جزل المواهب ، رحب الفناء ، الخيرات من كفية ، بسية يروي منهما البعد ، ماجد ، تبغى إليه الفواضل ، من الأكرمين ، تأوي إليه الأرامل ، يعطي جزى ، المانع الجار ، ذو الفضول ، الفيث ، وارث المجد والحمد ، مانع البطحاء ، لو كان حيا ناجيا لوجدته من الموت ناجيا ، تراك الهوان .

ومن الألفاظ التي وردت منفية وصفه بمدوحه بأنه " لا فاحش ولا بوم شحيح " ليس بملحي ولا سامي الفؤاد ، ولا عي اللسان ، لا ألف ولا سووم ، وليس بمفحش كسزم ، ولا بجملد ، ولا رحق ، يعطي بلا من ولا كدر ، لا يخل ، لم يلد .

إن هذه العناصر تمثل إطاراً للنموذج الذي قدمه الشاعر لممدوحه من منطلق التحسين ، والكمال ، والتفوق ، والقوة ، والالتزام ، ولهذا فإن هذه النماذج التي قدمها زهير وغيره من الشعراء الجاهليين تبتعد عن الواقع ، وترتبط بما يجب أن يكون ، لا بما هو كائن بالفعل ، "فني الشعر الجاهلي نرى الشاعر حين يمدح لا يشغل نفسه بصفات ممدوحه الحقيقية" فالشاعر القديم قد قطع في أكثر هذه النماذج الشعرية ما بين شعره والواقع في صورته الحقيقية ، بما أخذ يحرص على توفيره في هذا الشعر من المبالغة والإسراف في وصف الأشياء وتسجيل العواطف " (١)

وقد جاء ذلك استجابة لحاجات اجتماعية ووجودية ، ويبدو وأنه قد أحس الشاعر أن عليه أن يقدم نموذج الرجل الكامل في مقابل ما يشعر به هو وقومه من نقص وتناهي إزاء الوجود ، كما يبدو أنه قد رأى أن عليه أن يقدم للناس في عصره النموذج الأعلى للسلوك والأخلاق من خلال ، رؤيته في مجتمع لم يكن فيه من المصادر الثقافية المهمة غو الشعر.

وقد قدم الأعشى عدة نماذج جيدة للمدح عني فيها بتقدم صورة الرجل الكامل ، ومن هذه النماذج قصيدته في مدح هوزة بن علي الحنفي التي يقول فيها : (٢)

يا هوزة إنك من قوم ذوي حسب	لا يفشلون إذا ما آنسوا فزعاً
هم الخضر إن غابوا وإن شهدوا	ولا يُبرون إلى جاراتهم شنعاً
قوم بيوتهم أمنٌ لجارهم	يوماً إذا ضمت المحلورة القزعاً

(١) د. إبراهيم عبد الرحمن : فضايها الشعر في النقد العربي ، ص ١٨٠ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ١٥٧ - ١٩١ .

وهم إذا الحرب أبدت عن نواجلها
غيث الأراميل والأيتام كلهم
من يلقى هودّة يسجد غير متعجب
له أكاليل بالياقوت زينها
وكل زوج من الدياج يلبسه
لم ينقص الشيب منه ما يقال له
أغرأ أبلج يستسقي الغمام به
قد حملوه فوق السن ما حملت
وحربوه فما زادت تجاربهم
من ير هودّة أو يحلّل بساحته
تلقى له سادة الأقوام تابعة
يا هودّ يا خير من مشى على قدم
يرعى إلى قول سادات الرجال إذا
وما محارور هيت إن عرّضت له
يجيش طوفائه إذا عب عتفلاً
طابت له الريح فامتدت غواربه
يوماً باجود منه حين تسأله
سائل ميماً به أيام صفتهم
فقال للملك سرّح منهم مائة
فكك عن مائة منهم وثاقهم
بهم تقرب يوم الفصح ضاحية
وما أراد بها نعمى شباب بها
فلا يرون بذاكم نعمة سبقت

مثل الليوث وصم عاتق ثقيفا
لم تطلع الشمس إلا ضرّ أو نفعا
إذا تعصب فوق التاج أو وضعها
صراغها لا ترى عيباً ولا طبعها
أبو قدامة عبوراً بذلك معا
وقد تجاوز عنه الجهل فانقشعا
لو صارع الناس عن أحلامهم صرعا
ساداتهم فأطاع الجمل واضطلعا
أبا قدامة إلا الحرّم والنفعا
يكن لهودّة فيما نابه تبعها
كل سرّضى بأن ترعى له تبعها
بحر المواهب للزرد والشعرها
أبدوا له الحرّم أو ما شاءه ابتدعا
قد كاد يسمو إلى الجرفين واطلعا
يكاد يعلو ربي الجرفين مطلعا
ترى حوالبه من موجه ترعا
إذ ضنّ ذو المال بالإعطاء أو خدعا
لما رآهم أسارى كلهم ضرعا
رسلاً من القول مخفوضاً وما رفعها
فأصبحوا كلهم من غله بخلفها
يرجو إلالة بما سدى وما صنعها
إن قال كلمة معروف بها نفعها
إن قال قائلها حقاً بها وسمى

لا يرقعُ الناس ما أَوْهَى وأن جَهَّثُوا طولَ الحياةِ ولا يُؤْمِنُونَ ما رَقَعَا
لما يردُّ من جميع بعدُ فَرَّقَهُ وما يردُّ بعد من ذي فرقَةٍ جمعاً
قد نالَ أهلُ شَبَّامٍ فضلُ سوددهِ إلى السَّمَكَيْنِ خَاضَ الموتَ وأدْرَعَا

يبدو النموذج في هذا النموذج ، كأنه البديل عن نموذج الإله المعبود عندهم ووفق تصورهم الجاهلي حيث كان يضر وينفع ، ويُستَطر به الغمام ، وهبب الخصب والحيلة ، ويفعل ما لا طاقة للبشر به . ولكن صورة الإله المعبود تندمج في ذلك النموذج الأصلي الموروث الكامن في أعماق اللاشعور الجمعي ، ألا وهو نموذج الأب ، "وهو نموذج معاكس لنموذج الأم ، فثمة الثنائية والسيطرة والحركة القوية ، والروح الخلاقة ، وتقترن صورته بالمعارك والأسلحة ، وأنواع الحيوان الشرمة والرياح والعواصف (١) . وكان هذا النموذج الأصلي لا يعيش فقط في اللاشعور الجمعي كما يرى يونج ، وإنما يعيش أيضاً في ذاكرة الجماعة ، وفي وعيهم ، نتيجة لحاجات اجتماعية تحتم عليهم استحضار هذا النموذج الأصلي بصورة متكررة ، فإذا أردنا أن نربط بين هذا النموذج الذي قدمه الأعرشى للرجل الكامل وما يزجر به من رموز أسطورية ، وبين الواقع وجدنا أن هذه الصورة تمثل محاولة لرأب الصدع في الواقع ، فالجتمعات المتخلفة هي التي تحتاج أكثر من غيرها إلى الأبطال ، ولا شك أن العصر الجاهلي بما كان فيه من تشتت وحروب ، وبما يمتلكه من مقومات الوحدة التي تتواري خلف العصبية والجهالة ، كان هذا العصر في مسيس الحاجة إلى البطل ، ولهذا فإن الشعراء بوصفهم ضمير الجماعة أو الأنا الأعلى لهذه الجماعة ، قدموا النموذج الفني الذي يشر بحيلاد البطل المخلص ، القوي القادر ، الجليل والجميل . ولا شك أن الشاعر قد أدرك أن الإنسان هو الحقيقة الكبرى في هذا الوجود ، ولهذا فإنه قد استبدل أسطورية الطبيعة وأسطورية الغيبيات بأسطورية الإنسان .. النسبي

(١) د. أحمد زكي : لأساطير ، دراسته حضارية مقارنة ، ص ١٢٩ .

المنتظر الذي يجمع العرب ويوحدهم ويحقق لهم الأمن والرخاء والتفوق
والذي قال عنه أمية بن أبي الصلب .

ألا نسي لنا منا فيخبرنا ما بعد غابتنا من رأس محيانا

ولا شك أن قول الشاعر (لنا منا) قد حدد الإطار الذي يرى أن ينتظم رسالة ذلك
الشيء فهو لهم ، مقصور عليهم . وهو منهم وليس من غيرهم من الأمم ، ويدور أن "لنا"
هنا تستغرق العرب قاطبة ، أو تستغرق قوم الشاعر نفسه .

ولهذا فإن صفات (الجميل) تظهر بوضوح في هذا النموذج وفي غيره من نماذج
المدح ، في حين لا تظهر صفات الجميل إلا قليلا ، هذا إذا جاز لنا أن نفرق بين الجميل
والجميل عند الجاهلي الذي كان ينظر إلى الجمال في إطار جلاله ونفعه وقوة تأثيره .
فنحن لا نرى الشاعر يصف بمدوحه في إطار الجمال إلا أنه أغر أبهج يستسقي الغمام به
وهو وصف يقرن بين جمال المدوح وبركته ونفعه ، كما أنه يصفه بأنه خير من يمشي
على قدم ، والخير ملتقى للجمال والجلال ، ولهذا فإن المدوح بدا في إطار الجلال ،
وكأنه صورة للإله ، فمن يره يسجد غير متعب ، وسادة الأقوام له تابعة ، وهو بحر
للوارد والشاربين ، فهو مصدر القوة والحياة . وهو صورة للزمن الفاعل لكنه منفرد عن
هذا الزمن الذي يقترب بالضرر فقط ، فتراه وكأنه يكمل صورة الجليل من خلال وصفه
بالضرر والنفع ، فلا تطلع الشمس (إلا ضرر أو نفع) ، وهو أيضا منفرد في القدرة على
النفع والضرر ، فالناس لا يصلحون ما أوهى ، ولا يوهون ما أصلح ، وهو قادر على أن
يفرق ويجمع ، ولا شك أن هذه صفات لنموذج الإله القديم في تصورهم ، أما قوله :

قد حملوه في السن ما حملت ساداتهم فأطاق الحمل واضطلعا

فإنه يرتبط بحدود أسطورية بذلك النمط الأصلي للطفل الإله ، الذي يعيش في اللاوعي الجمعي والذي له انعكاسات في الشعر الجاهلي ، كما في قول عمرو بن كلثوم (١)

إذا بلغ القطام لنا صبي نخر له الجبابر ساجداً لنا

والذي يلتفت نظرنا أن الأعشى قد قدم صورة لقبيلة الممدوح قبل الحديث عنه ، وهو بهذا الحديث الذي وصف فيه قومه يحقق للممدوح الإطار الذي يتناسب مع صفاته التي جاءت في النموذج ، فهو من قوم ذوي حسب لا يفشلون ولا يفزعون ، كرماء أسعياء يعفون عن جارهم شجعان منحدون ، يوثقهم أمن لجارهم عند الفزع ، وهم في الحرب ليوث شجعان . ولا شك أن هذا يمثل تمهيدا موضوعيا للحديث عن الممدوح بوصفه واحدا من الأفراد الذين يتصفون بالتفوق ، ووسيلة لتقديم نموذج من تلك النماذج العليا التي تنعكس من خلالها رؤية عصره ، وتضرب بحدودها فتتصل بذلك النموذج الأصلي الموروث للأب وللإله والذي يفسره يونس بأنه (تلك القوة المتدفقة في اللاشعور التي تدفع الإنسان نحو الحركة لخوض التجارب حتى يصل إلى الكل الكامل ، أو بتعبير أدق حتى يصل إلى حالة الانسجام مع الوجود كله) (٢)

ولا شك أن الشاعر هو أقدر الناس على استحضار تلك النماذج وإعادة خلقها وتشكيلها فالشاعر يبدو وكأنه جماع لوعي الجماعة ولا وعيها في آن واحد .

(١) شرح المعلقات السبع : للزوزني ، ص ١٨٩ ، انظر د. أحمد كمال زكي الأساطير ، ص ٢١٣

(٢) د. نبالة إبراهيم : الدراسات الشعبية ص ٢٣٨ .

ولا نقول إن هذا كان مقصودا من الشاعر ، وإنما نقول: إنه وحده القادر على إخراج تلك الصور من أعماق اللاوعي ومن الواقع والتعرف عليها وتشكيلها وإعطائها صفة الجدة .

فالشاعر "باعتباره لسان حال لجماعة من الناس ، فإن الأسرار التي يجب أن يفصح عنها هي أسرار هذه الجماعة ، والسبب الذي جعلها في حاجة إليه هو عدم إدراكها إدراكا كاملا مكتونات صدرها " (١)

ولا شك أننا نركز في تحليلنا لهذا النموذج على تلك الجذور الأسطورية التي تدخل في صميم تشكيله ، لأن محتوى القصيدة يتطلب ذلك ، فنحن هنا أمام نموذج يتجاوز ما رأيناه عند الشعراء السابقين ، وربما تيسر للشاعر أن يقدم مثل هذا النموذج ، نتيجة ظروف خاصة ، فقد " تعلم الأعشى في الحيرة حيث كان المأثور من الأساطير والشعر أوسع نطاقا من مأثور أي قبيلة أخرى بالذات " (٢) . ولكن النموذج ليس بمجرد تداعيات لما وراء الشعور ، أو انعكاسا حرفيا للواقع ، أو مجرد استلهم للتراث ، وإنما هو بنية فنية متكاملة التحم فيها الواقع بالأسطورة ، والوعي باللاوعي الفردي والجمعي ، والتفسير بالتعبير ، والشكل بالمحتوى .

فالرؤية ترتبط بتداعيات الماضي وانعكاسات الحاضر ، وتتصل بالمستقبل وما ينشده الإنسان .

وقد استخدم الشاعر الألفاظ والتراكيب والصور التي مكنته من تشكيل هذا النموذج ، فمن التشبيهات قوله : مثل الليوث ، وسم عاتق ، غيث الأراميل ، بحر المواهب للوارد .

(١) كولنهود : مبادئ الفن ، ص ٤١٨ .

(٢) دائرة المعارف الإسلامية : ٣ / ٢٤ ، ص ٥٤٨ .

ومن أساليب المفاضلة ذلك النموذج الذي شبه فيه ممدوحه بالنهر في فيضانه .

ومن المقابلات التي تشكل بعدا أساسيا في بنية النموذج .

إن غابوا وإن شهدوا ، أمن المخنورة ، ضر نفعا ، فتي ... سادات ،
أجود إذ ضن ، لا يرقع الناس ما أوهى ولا يوهون ما رقعا ، سادة
تابعة ، لما يرد من جميع بعد فرقه وما يرد من ذي فرقة جمعا .

ومن أساليب القصر : لم تطلع الشمس إلا ضر أو نفعا ، وما زادت بحارهم اها قدامة
إلا الحلم والفنما .

كما تلاحظ استخدام الشاعر لأسلوب الشرط الذي كشف به عن جملة من صغلت
الممدوح وأفضاله وجوانب عظمته ومن ذلك من يلق هوة يسجد ، لو صارع الناس
عن أحلامهم صرعا ، من ير هوة يكن له تبعا ، لما يرد من جميع .. فرقة .

كما استخدم أسلوب النفي استخداما جيدا في تشكيله لهذا النموذج : لا يفشلون ،
لا يرون ، لا ترى عيا ولا طبعاً ، لم ينقض الشيب ما يقال له ، ما أراد بما نعمسى ، لا
يرقع الناس ما أوهى ، لا يوهون ما رقعا .

وقد قدم الشاعر نموذجه في إطار بحر البسيط وقد ساعده على إبراد الكلمة ومقابلها
أو الكلمة وما يماثلها صوتيا في شطرة واحدة ، فبحر البسيط من أكثر البحور حروفا
وحركات .

وقد ساعد ذلك الشاعر على استيفاء العناصر الموضوعية والشكلية لهذا النموذج،
كما أن إيقاع هذا البحر قد لون النموذج بإيقاع متميز . وقد استخدم الشاعر قافية
مطلقة مجردة من الردف والتأسيس ، فحرف العين هو الروى متحرك وموصول بالألف
الحاصلة من إشباع الفتحة وهو مجرد من الردف والتأسيس ، وهذا النوع من القافية

فلما أتانا بعيد الكرى سجدنا له ورفعنا عمــــاراً
 فذاك أوان التقى والزكى وذاك أوان من الملك حــــاراً
 رجع الملك في آخر الليل فسجدوا له شاكرين ؛ ورفعوا الرمحان تحية الملوك .
 فالشاعر يبدو وكأنه يرتل أغنية دينية في معبد من معابد الآلهة ، وكأنما يتغنى للإله
 الملك الذي يحبه ويرجو معونه ويخشى بأسه .

يقول (زهر) في مدحه لواحد من السادة : (١)

لو كنت من شيء سوى بشر كنت المنير ليلة البدر
 ومن الصور التمثيلية التي استخدمها الشعراء في بنائهم للنماذج الإنسانية وبخاصة
 نماذج المدح ، ما يمكن أن نطلق عليه اسم المفاضلة ، وفي هذا النمط يأتي الشاعر بالمبتدأ
 مسبوقاً بما النافية ، ثم يسترسل في وصف المبتدأ ، الذي يقوم مقام المشبه به ، ثم يأتي
 بالخبر على وزن أفضل التفضيل مجروراً بالباء الزائدة ، ومتبوعاً بحرف الجر ، حيث يقوم
 الخبر مقام المشبه . فإذا كان المشبه رجلاً كان المبتدأ الذي يقوم مقام المشبه به أسداً أو
 غراً أو راهباً أو ما أشبه ذلك ، وإذا كان المشبه امرأة كان المشبه به غزالاً أو
 روضة أو حمراً أو بيضاء أو دمية .

ومن هذا النمط قول ساعدة بن جؤبة : (٢)

فما خادر من أسد حليسة جنه وأشباه ضاف من الغيل أحصد
 أراك وأئـل قد تحنت فروعه قصار وأسلوب طوال محدد
 إذا احتضر الصرم الجميع فإنه إذا ما أراحوا حضرة الدار ينهد
 وقاموا قياماً بالفحاج وأوصلوا وجاء إليهم مقبلاً يتورد

(١) ديوان زهر : ص ٩٥ .

(٢) ديوان الهذليين : ص ١١٦٨ - ١١٦٩ ، حـ ٣ .

يقصم أعناق المخاض كأنما بمفرج لحية الزجاج الموتد
بأصدق بأسا من خليل ثمينة وأمضى إذا ما أفلط القائم اليد

لقد عمد الشاعر إلى نوع من الماثلة بين طرقي الجملة المطولة أو بين ركبي التشبيه والملاحظ أن الشاعر قد استطرد في وصف المشبه به وأتى به مقدما على المشبه . وهو يضعنا أمام حالة من حالات المشبه يراها أمثل حالاته لتكون هي المعدل الموضوعي للمشبه .

وفي هذا النمط بتلاحم التركيب اللغوي مع التصوير تلاهما ملحوظا.. " فالتركيب والتصوير ليسا نشاطين منفصلين ، بل إن كلا منهما عماد للآخر في العمل الشعري ، وكلاهما معا عماد للسياق الشعري . (١)

وقد تكرر هذا النمط عند زهير والأعشى وبعض شعراء العصر الجاهلي ومن هذا النمط تشبيه الرجل بالنهر مثل قول النابغة : (٢)

فما الفرات إذا هبت الرياح له ترمي غواربه العيرين بالزبد
يمده كل واد مترع لجب فيه ركام من ينبوت والخضد
يظل من مخوفه الملاح محتصما بالخيزرانة بعد الأهن والنجد
يوما بأجود منه سيب نافلة ولا يحول عطاء اليوم دون غد

وهناك نمط يشبه فيه الشاعر ممدوحه بالراهب : (٣)

وما أيلى على هيكل بناه وصلب فيه وصارا
يراوح من صلوات الملبى سك طورا سجودا وطورا جسورا

(١) د. عبد النعم تليمة : مداحل إلى علم الجمال الأدبي ، ١١٨ .

(٢) ديوان النابغة : ص ٢٦-٢٧ .

(٣) ديوان الأعشى : ص ١٠٣ .

بأعظم من تقى في الحساب إذا التسمات تفضن تفضن الغباراً
وقد جعلت الخنساء للفاضلة بين أخيها صخر وبين الغيث في هطوله واندفاعه ثم
أضربت عن الفاضلة وهو غط سبقها فيه للرقش الأصغر .

تقول الخنساء : (١)

وما الغيث في جعد الثرى دمث الربى تعبق فيه السواحل المتهللُ
بأوسع سباً من يسديك ونعمة نعم ما بل سبب كفيفك أجزل

ولا شك أن هذا بعض الشعراء كالأعشى قد توسع في استخدام النموذج ،
وبخاصة في موضوع المدح حيث نراه يكرر من استخدام النمط الذي يشبه فيه مدح
النهر أو الأسد في مواضع كثيرة ، كما نراه يتوسع في بناء النمط نفسه فيقدم غطاً من
هذه الفاضلة التمثيلية يستغرق عشرة أبيات ، وهذا يؤكد أن شعراء ما قبل البعثة كانوا
معنيين بالتوسع في وسائل الأداء الفني التي جاءتهم عن سابقيهم . إن الصورة وسيلة من
أهم الوسائل الفنية في بناء النموذج الإنساني في الشعر .

هذا بالإضافة إلى أن الصورة في النموذج الإنساني إنما هي صورة داخل صورة أكبر ،
وهي إلى جانب ذلك وسيلة يقدم بها الشاعر رمزاً نابضة بالحياة ، فياضة بالمعاني ، غنية
بالدلالات الإنسانية ، يقول الأعشى في مدحه النعمان بن المنذر : (٢)

إليك آتيت اللعن كان كلألها إلى الماحر الفرع الجواد المحمدي
ملك لا يقطع الليل همة خروج كروك للفراس المهيدي
طويل نجاد السيف يبعث هم نيام القط بالليل في كل مهدي
فما وجدتك الحرب إذ فر نابها على الأمر نقاساً على كل مرصدي

(١) ديوان الخنساء : ص ١٨٥ - ١٨٦ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ٢٣٩ - ٢٤١ .

فالممدوح فرع ، وهذا يعني انتسابه لشجرة عريقة النسب . وهو " لا يقطع الليل همة
 " كناية عن القوة في مواجهة الطبيعة ، ورمزا لمطلق القوة وهي صورة استعارية فالليل
 والممدوح في جدل يتمخض عن بروز همة المملوح .. وهو رجل سياحة وقيلدة ..
 وهو " طويل نجاد السيف .. " كناية عن عظم قامته وكناية عن كونه رجلا
 حرب .. إلى جانب هيئته التي انعكست على الكون حتى إنه ليثير نيام القطعا من
 مكانتها في الصحراء ..

وقد أشرنا إلى بعض التشبيهات التي استلهمها الشاعر للإنسان من العالم الطبيعي
 حيث نراه يشبه الرجل بالشمس والقمر والجبل والسحاب والنهر والأسد والنمر والذئب
 وغير ذلك .

ولكن الذي يلفت النظر في النماذج الإنسانية بعامة ، وفي نماذج المدح بخاصة - أن
 الشاعر يستعدهم جملة من الكنايات في بنائه لهذه النماذج ، ففي التعبير عن الكرم نرى
 جملة من الكنايات التي أصبحت متكررة في هذا الشعر ، يرمز بها الشاعر لكرم قومه أو
 ممدوحه .

يقول يزيد بن عبد مدان : (١)

فإذا لي الشرف المتين بوالد ضخم الدسيسة زاني ومغسائي

فالدسيسة هي الجفنة . والرجل يوصف بأنه ضخم الجفنة إذا كان كريما فلا يطهي له
 ما يكفيهِ وأمرته فقط وإنما ما يزيد عن حاجته لإطعام الناس .

ويقول زهير بن أبي سلمى : (٢)

عظمت دسيعته وفضله جز النواصي من بني بسر

ويتخذ الشاعر من كثرة الرماد المتخلف عن الطهي كناية عن الكرم .

(١) شعراء النصرانية : ص ٨٠ .

(٢) ديوان زهير : ص ٩١ .

يقول عمرو بن قنينة : (١)

عظيم رماد القدر لا متعسس ولا مؤيس إذا هو أوقسدا

ويقول كعب بن سعد الغنوي : (٢)

كثير رماد القدر يفشى فناؤه إذا نودي الأيسار واحتضر الجزر

ويتخذ الشاعر من صفة الجبن للكلب كناية عن الكرم .

يقول حاتم الطائي : (٣)

فإن جبان الكلب يبي موطأ أجود إذا ما النفس شع ضميرها

كما يتخذ الشاعر من الوصف الاستعاري للرجل بأنه متحلب الكفين كناية عن الكرم وكثرة المعطاء فترى سعدى بنت الشمردل تقول : (٤)

متحلب الكفين أميث بهارع أنف طوال الساعدين سميدع
ويقول الأعشى : (٥)

متحلب الكفين مثــــــل البدر قوال وفاعــــــل

ويستخدم الشاعر من وصفه للقوم بأنهم شم العرائن كناية عن عظمتهم وتفوقهم .

يقول بشر بن أبي خازم : (٦)

(١) شعراء النصرانية : ص ٢٩٤ .

(٢) نفسه : ص ٧٤٩ .

(٣) ديوان حاتم الطائي : ص ٤٢ .

(٤) الأصمعيات : ص ١٠٤ .

(٥) ديوان الأعشى : ص ٣٩٧ .

(٦) ديوان بشر : ص ٥٧ .

حتى تزوري بني بدر فإنهم شم العرائن لا سود ولا جعد
ويصفهم بأنهم عظماء لها كناية عن القوة كما في قول النابغة : (١)
عظام الله أولاد عذرة إنهم لهمهم يستلونها بالخناجر
ويتخذ الشاعر من وصفه للقوم بأنهم عظام القباب ، أو حمر القباب ، كناية عن
الغنى والعظمة والقوة ، ومن ذلك قول عبيد بن الأبرص : (٢)
اذهب إليك فإني من بني أسد أهل القباب وأهل الجرد والنادي
ويقول الأعشى : (٣)
أهل القباب الحمر والـ ———— نعم المسويل والقباب ————
وقوله : (٤)
فإن معاوية الأكرمين عظام القباب طوال الأمام
ويتخذ الشاعر من وصفه للرجل بأنه مسترخي النجاد ، أو طويل النجاد كناية عن
طوله وقوته ، ومن ذلك قول بشر بن عازم : (٥)
من كل مسترخي النجاد منازل يسمو إلى الأقران غير مقلّم
ويجمع الأعشى لممدوحه جملة من الكنايات في قوله : (٦)

(١) ديوان النابغة : ص ٩٨ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص : ص ٢٦ .

(٣) ديوان الأعشى : ص ٣٩٩ .

(٤) ديوان الأعشى ، ص ٩١ .

(٥) المفضليات : ٣٤٧ .

(٦) ديوان الأعشى ، ص ٧٥ .

رفيع الوسادِ طويلُ النَّحْصِ
دِ ضَحَمَ الدُّسَيْعَةِ رَحْبَ الْعَطَنِ

ومن الكنايات - وصفُ الرجل بأنه طويل اليدين أو رحب الذراع ، إشارة لقوته وقدرته على الفعل . ومن ذلك قول لقيط بن يعمر الإيادي : (١)

وَقَلَّدُوا أَمْرَكُمْ لِهْدْيِ دُرُكُمُ
رَحْبَ الذَّرَاعِ بِأَمْرِ الْحَرْبِ مُضْطَلِّعًا

فالشاعر الجاهلي في محاولته بناء نموذج الإنسان الكامل الذي يستطيع أن يكون رمزاً لمواجهة القهر الزماني والمكاني ، يقدم نموذج الإنسان القادر على فعل الشيء ونقيضه ، ومن هنا كانت المقابلة أداة فنية يجسد بها الشاعر التناقض المائل في الكون ، وفي المجتمع الإنساني ، والنفس الإنسانية ، فالمقابلة تدخل في صميم بناء الشاعر لنماذجه الجمالية في الشعر ، وتتمخض هذه المقابلات عن نوع من الثنائية ، حيث نرى الشاعر يجمع للمدح ، أو لقومه أو لنفسه المتضادات من الصفات ، فالأعشى يصف بمدحوه فيقول : (٢)

أَخُو النَّجْدَاتِ لَا يَكْبُو لَضُرٍّ	وَلَا مَرَحٍ إِذَا مَا الْخَيْرُ دَامَا
لَهُ يَوْمَانِ يَوْمٌ لِبَابِ غَوْدٍ	وَيَوْمٌ يَسْتَمِي الْقَحَمَ الْعِظَامَا
مَنْبَرٌ يَحْسِرُ الْقَمَرَاتِ عَنْهُ	وَيَجْلُو ضَوْءُ غُرْتِهِ الظَّلَامَا
إِذَا مَا عَاجِزٌ رَثَنَ قَوَاهُ	رَأَى وَطْءَ الْفِرَاشِ لَهُ فَنَاسَا
كَفَاهُ الْحَرْبَ إِذْ لَقِيَتْ إِيَّاسُ	فَأَعْلَى عَنْ كَمَارِقِهِ فَقَامَا

فالممدوح لا يكبو لضر ، ولا يستخفه الخير ، قسم أياهه بين اللهور والحرب ، منبر يكشف الشدائد ، ويجلو ضوء غرته الظلام ، فإذا التذ بعض الناس بالفراش هجر إِيَّاس النوم وقام للحرب .

(١) غنارات شعراء العرب : ص ١٨ .

(٢) ديوان الأعشى : ص ٢٤٩ .

فالشاعر يواجه الأحداث بنقيضها ، وكأنه المقابل لما في الوجود من قهر وضرورة وتضاع وضعف ، ففي مواجهة الضّر نراه أخا بجده ، في الوقت الذي لا يستخفه المسرح لدوام الخير . كما نراه قد قسم أيامه بين الجد واللهم ، وفي مواجهة الظلام نراه منيراً ، وكأنه يعمل على مواجهة النقص الماثل في هذا الوجود ، من خلال حضرة مليحة يحقق فيها ذاته .

ومن خلال المقابلة بيني الناهقة تصوره للممدوح ، وهو تصور قائم على ثنائية التضاد فنراه يقول : (١)

بُيُتَ عَلَى الْبَرِّ خَيْرَ رَاعٍ	فَأَنْتَ إِمَامُهَا وَالنَّاسُ دِينُ
نَكُونُ رَعِيَّةً مَا دُمْتُ حَيًّا	وَنَهْيًا بَعْدَ مَوْتِكَ مَا كُنْ
وَأَنْتَ الْغَيْثُ يَنْفَعُ مَا يَلِيهِ	وَأَنْتَ السَّمُّ خَالِطُهُ الْيَرُونُ

إن هذه الثنائية ليست مجرد وسيلة بيانية لتحسين الكلام ، وليست مجرد محسن بدعي يقوي المعنى ويظهر الكلام في أحسن صورة من اللفظ ، وإنما هي أبعد من ذلك وأجل خطراً ، فالثنائية هنا تمثل انعكاساً لثنائية تتنظم الكون كله ، كما تتنظم المجتمع الجاهلي فكراً وروحاً ، فالطبيعة من حول الشاعر تبدى في صور متقابلة : الليل والنهار ، والظلام والواحات الخضراء والصحراء القاحلة . وما وراء الطبيعة يتبدى الموت والحياة ، الخير والشر ، الوجود والفناء . وينعكس ذلك على حياة الشاعر في صور متقابلة تتصل بالطبيعة ، وما وراء الطبيعة من قوى فاعلة ، كما تتصل بالمجتمع والشاعر نفسه بوصفه عضواً في هذا المجتمع . فالشباب والمشيب ، والغنى والفقر ، والحل والترحال ، والرضى والغضب ، والجِد واللهم ، والنفع والضرر ، والحرب والسلام ، والانضواء في القبيلة والتفرد عليها ، كل هذا وغيره يتنظم حياة الشاعر الجاهلي ،

(١) ديوان الناهقة : ص ٢٢٣ .

وينعكس هذا على رؤيته الشعرية ، وعلى فكره ومن ثم على إبداعه ، ولهذا فإن المقابلات الشعرية عنها تشمل عناصر سلب وإيجاب ، ويصبح الإنسان الكامل هو الفاعل سلبا وإيجابا : هو الضار والنافع ، الباني والمادم ، هو فاعل الموت وواهب الحياة . وقد يرتبط هذا التصور بجذور أسطورية ، فالأساطير كانت نوعا من خلق البطل الذي يستطيع أن يتصف بالصفات الخارقة ، مقابل الإنسان العاجز في مواجهة الوجود ، والبطل الأسطوري هو القادر على أن ينتقل من حالة إلى ضلعا ، والمتصف بالمتضادات هو الذي يثيرنا ويلفت أنظارنا ، لهذا فإن المقابلة في الشعر الجاهلي قامت إلى جانب وظيفتها الفنية بوصفها محسنا بديعيا معنويا وعمما تحققة من موسيقى خفية تتصل بالتقابل بين المعاني - قامت هذه المقابلات بوظيفة موضوعية تتصل بنموذج الإنسان في الشعر ، فطغيان الثنائية على وعي الشاعر أحدث نوعا من الانقسام في شخصيته حيث يتحاذيه قطبان مختلفان وينعكس هذا في بناء الشاعر لنماذجه الإنسانية حيث تصبح المقابلة منفذا لتحسيد التناقض الماثل في الكون .

ولسنا نعي بذلك أن الشاعر كان معنيا بخلق البطل الأسطوري ، أو كان مدفوعا إلى ذلك بعوامل ذاتية وواقعية ، وإنما نقول إن الشاعر حين تخلص - ظاهرا - من سيطرة الأسطورة ، وحينما بدأ يعقل الكون ، ويعقل وجوده ، حاول أن يعطي الأشياء والناس وجودا معقولا ، فوجد نفسه في مواجهة قوى كبرى تتفوق ؛ عليه ولهذا كان مضطرا إلى أن يشكل النماذج البديلة للأسطورة ، فكان نموذج البطل في الشعر الجاهلي بديلا للبطل الأسطوري ، فإذا كان "منطق الأسطورة هو اللامنطق واللامعقول واللازمان ، وفي هذا كله تبدو الأسطورة وسطا بين الحلم واليقظة ، أو لعلها تبدو وكأنها ضرب ممتنع من أحلام اليقظة . (١)

(١) د. أحمد كمال زكي : الأساطير ، ص ١١٥ .

فإن للبطل في الشعر الجاهلي حظا كبيرا من هذه الصورة ، وإن توارى ذلك خلف ما نطلق عليه الجاز والمبالغة وغير ذلك من وسائل يحاول من خلالها أن تعرف على العمل الأدبي ، في مظاهرة اللامنتطقية بمنطقنا الخاص ، لا من خلال منطق هذه اللامنتطقية الظاهرية ، لأن خلف هذه الصور اللامعقولة منطقا يتظمها جميعا ، ولهذا تشاعت صور الأبطال قديما في مصر ، وما بين الرافدين والهند وغيرها من الأمم القديمة ، حيث كانت تلك الأمم تبتدع أبطالها على هواها ، ووفقا لسميتها ، ولكنها في الوقت نفسه جاءت استجابة لحاجات اجتماعية واقعية تجعل من هذه الصور للفارقة للواقع انعكاسا لواقع عاشته هذه الشعوب ، ولهذا يختلف نموذج البطل في التفاصيل الدقيقة عبر العصور ، ولكن الإطار العام للنموذج يظل واحدا ، ولهذا نقول إن النموذج القديم للبطل الأسطوري ، سواء أكان صورة إلهية أم بشرية تتجسد فيما يمكن أن نسميه بالبطلال التي تنبئ عن طفولة العقل البشري من ناحية ، وعن تطور هذا العقل من ناحية أخرى ، وتظل الثنائية ضاربة في نسيج النموذج الفني للبطل في الشعر ، ولهذا نرى نموذج المملوح يجمع بين مظاهر تنبئ عن أسطورة التفكير وعقلانيته ، فنرى التقيضين يعيشان جنباً إلى جنب .

ولهذا نرى نموذج المملوح من هذا المنطلق ذا وجهين : الأول : صفات وأفعال معقولة ، والثاني أفعال خارقة ، أو بمعنى آخر إطار يتصل بالنموذج الأصلي للـ سوروث ، والآخر يتصل برؤية الشاعر وموقفه من البطولة والأبطال ، في عصره وقت إبداع النموذج الجديد ، وبلغت نظرنا مظاهر الهيمنة التي كانت للمملوح في نفس الشاعر الجاهلي ، وهي هيمنة يمتزج فيها الخوف بالإعجاب .

فمن يقرأ شعر النابغة الذبياني ويلم بأطراف علاقته بالنعمان ، بمدحيه وسيد نعمته ، ومثله الأعلى ، يرى أن النابغة كان معجبا بالنعمان إعجابا مصدره الرغبة في نفعه ، والرهبة من ضرره ، ولقد كان خوف النابغة من النعمان وخشيته منه أكثر بروزا من

وهذا الارتباط بين الممدوح والحية يتبدى في مظاهر أخرى ، فقد رأينا وصف النابغة له بأنه (السّم خالطه اليرّون) فمعرفة النابغة بالنعمان تركت في أعماق شعوره صورة لهذا الرجل ، فالشعور هو مبدع الصورة قبل أن يدع النظر والتأمل .
ويمتعض بحوف النابغة ورويته من ممدوحه عن صفة لهذا الممدوح هي صفة للمهيمن القادر .. فلا شيء يعتمد عنه أو يفلت منه .

يقول النابغة : (١)

لا تقلّني بركن لا كفاء له وإن تأثّك الأعداء بالرفد

ويقول : (٢)

وأنت ربيع ينعش الناس سيبه وسيف أعيرته للنية قاطع

ويقول : (٣)

ألم تر أن الله أعطاك سورة ترى كل ملك دونها يتذبذب

بأنك شمس والملوك كواكب إذا طلعت لم يد منها كوكب

وإذا كان النابغة كما يبدو من ديوانه سيّدا في قبيلته وكان صاحب فكر ورأي - فلم ارتضى لنفسه تلك المنزلة ، ولماذا حاد عن روح عصره ، ليضع نفسه في منزلة الشاعر المهين الذي يخشى بطش السيد المهين ، ولا يرى في خوفه منه عارا عليه ، على الرغم من لوم قومه له . هل كانت رغبته في نواله وخوفه عقابه وراء هذه الصورة التي قدمها لنفسه في شعره ، أم أن هناك رغبة من النابغة في تعضيد سيد من السادات للوهلين لجمع شمل العرب ، أم أن ما قيل عن علاقته بالمعجزة زوجة النعمان كان سببا في إلحاحه في الإبقاء على العلاقة بينهما ، أم أن ما وجدته في قصر النعمان من مظاهر

(١) ديوان النابغة : ص ٢٦ .

(٢) ديوان النابغة : ص ٣٨ .

(٣) ديوان النابغة : ص ٧٣ .

الحضارة والترف قد استهواه وتملك عليه زمام نفسه ، إن كل هذا أو بعضه قد يكون سببا وراء تلك الصورة التي مثل فيها النابغة نفسه خائفا مقهورا ، وقد يكون هناك من الأسباب ما لم نستطع أن نتعرف عليه . لكن الذي يهمنا هو هذه الصورة الفريدة لرهبة إنسان من ملك هجاء بعض الشعراء ورفضوا أن يخضعوا له ، في الوقت الذي لم يكونوا في مثل قوة النابغة وقوة قومه . وعلى الرغم من أن تقديس المملوح ليس مجرد تقديس فردي ، فإن هناك موقفا مضادا يظهر فيه الشاعر استخفافه بالملك ، ففي معلقة عمرو بن كلثوم نراه يقول : (١)

وأيام لنا غر طوال	عصينا الملك فيها أن ندينها
وسيد معشر توجوه	بتاج الملك يحمي المحجرينها
تركا الخيل عاكفة عليه	مقلدة أعتتها صفوننا

ومع ما في هذا القول من استخفاف بالملك ، فإنه يعكس عرفا اجتماعيا سائدا هو وجوب احترام الملوك وطاعتهم . وكأنما أراد عمرو أن يزلزل هذا العرف فيفخر بعصيان الملوك وقتلهم ورفض ذلهم .

ولم يكن عمرو بن كلثوم هو الشاعر الوحيد الذي تصدى الملك أو هجاءه ، فقد وجدنا أن يزيد بن الحداق الشنقي قد هجا النعمان ، إلى جانب بعض الشعراء الذين هجوا النعمان وعمرو بن هند وكسرى .

وبالنسبة لهجاء يزيد بن الحداق للنعمان ، فيروي أن النعمان قد بعث إليهم كتيبة يقال لها دوسر ، فاستباحتهم فقال سويد أخو يزيد : (٢)

(١) شرح المعلقة السبع للزوري : ص ١٧٢ .

(٢) الفضليات : ص ٢٩٥ .

ضربت دوسر فينا ضربة أثبت أوتاد ملك فاستقـر

فجزاك الله من ذي نعمة وجزاه الله من عبد كفـر

والذي يلفت نظرنا أن سويدا يرى أن حرب النعمان لم كانت ضرورة لتثبيت أركان ملكه واستقراره ، كما يلفت نظرنا دعاؤه للنعمان الذي استباح قومه ، ودعاؤه على أخيه الذي كان سببا في غضب الأمير وحربه لم . ولهذا فإنه يصور أخاه حين هجد النعمان بأنه عبدكفر ، ولا شك أن الشاعر كان واقعا تحت هيمنة نتجت عما لحق به وبقومه من أذى وضرر .

والذي نستنتجه أنه قد كان للسادة من ذوي الشأن ، وللأمراء والملوك الذين حكموا الإمارات الواقعة على أطراف الجزيرة - صولة وبطش وسلطان ، مما دفع بعض الشعراء إلى أن يروا فيهم المثل الأعلى للسيادة والنموذج المتفرد للملك والبطولة والقوة، فنظموا القصائد بدافع الإعجاب ، وطلب النفع واتقاء الضرر ووصل بعض الشعراء في مدحهم لبعض السادة إلى مستوى التقديس . ومع ذلك فإن بعض الشعراء قد واجه هؤلاء السادة ، وهجوهم عندما لم يتفق تصورهم مع الصورة التي وجدوها عليها ، وكانهم حين لم يجدوا فيهم المثل الذي ينشدونه - رأوا في قبولهم وقبول قومهم سيطرة هؤلاء السادة بعدا عن الجادة ، وقبولا للهوان ، وكانهم أيضا رأوا في إذعائهم وإذعان قومهم لظلم هؤلاء السادة قبولا بالنموذج المرفوض .

ولا شك أن هناك جنورا أسطورية أثرت في رؤية الشعراء الجاهليين ، فليس من المستبعد أن يقنس الجاهليون بعضا من السادة وبخاصة هؤلاء الذين تحجبهم القصور ، ولكن عصر ما قبل الإسلام لم يشهد فيما وصل إلينا - رجلا معبودا ، وإن وصل الأمر ببعض الشعراء إلى أن ينظروا إلى بعض ممدوحهم نظرة تقديس وإجلال نتيجة تغفل النماذج القديمة في وعي الجماعة . ومع ذلك فإن اللافت للنظر أن بعض الشعراء هجوا بعض السادة ثم مدحهم فقد هجا بشر بن أبي خازم أوس بن حارثة ، ثم مدحه

وكذلك هجا الأعشى علقمة في منافرتة ثم مدحه ، كما أن الملتبس وطرفة وبعض الشعراء مدحوا أمراء الحياة ثم هجوه . وهذا يكشف عن أن الشاعر بمدح بدافع الإعجاب والرغبة في الخطوة والعطاء ، ثم يهجو إذا وجد عوامل تنقض إعجابه ، وتبعث على النفور من ممدوحه . ومعنى هذا أن الشاعر كان يفتعل هذا التقديس ، وينقضه إذا رأى ذلك ، فالشعراء هم الذين صنعوا هذه النماذج التي تضفي على الممدوح هالة من القدسية والجلال عن وعي ، وعن لا وعي .

وتتكشف لنا من خلال دراستنا لنصوص المدح أن الشاعر كان يخرج إلى ممدوحه مخلصاً من واقع اليم .

فالأعشى عرج إلى ممدوحه عندما أضربه الزمن في شيخوعته ، ورأى نفسه - وهو السيد الكريم - قد صار وكأنه ذنب لا قيمة له . يقول الأعشى : (١)

لما رأيت زمانا كالحا شبا	قد صار فيه رعوس الناس أذنايا
يسمت خمر في في الناس كلهم	الشاهدين به أعني ومن غايا
لما رأني إياس في مرجمة	رث الشوار قليل المال منشايا
أثوى ثواء كرم ثم متعني	يوم العروبة إذ ودعت أصحابا
بعتريس كأن الحص ليظ بها	أدماء لا بكرة تدعى ولا نابا

هذا هو نموذج المدح . إنه صورة لإنسان بائس أحاط به الفقر ، وأضررت به الحاجة ، وأصبح قليل المال لا يجد ما يقيم أوده ويكفي أسرته ، ويصبح الممدوح هو الملحق الذي يلوذ به ، وينقذه مما لحق به ، في مواجهة الزمان والمكان والجمتمع . فالزمان أصبح كالها ، والجمتمع قد صار فيه رؤوس الناس أذنايا ، وصار الشاعر في مرجمة رث الشوار قليل المال . فيفضل عليه الممدوح بناق . فلا الممدوح واهب المائة الصفايا ، ولا الشاعر رجل قادر على الاستغناء . وعلى الرغم من هذه العلاقة فإن ما يتمنخض عنها هو

(١) ديوان الأعشى : ص ٤١٣ - ٤١٥ .

هذه النماذج الشعرية التي تتجاوز المدح والممدوح ، إلى مستوى الفن الرفيع ، يقول
الحارث بن حلزة.

لما جفاني أخلاقي وأسلمني دهري ولحم عظامي اليوم يحترق
أقبلت نحو أبي قابوس أمدحه إن الشاء له والحمد يتفق

فهجرة الشاعر إلى الممدوح وغرته عن أهله غربة دفعت إليها الحاجة ، فقد جفاه
أهله وأسلمه دهره وصار وحيدا عاجزا ، ولهذا فإنه لم يجد مفرأ من الرحيل إلى الممدوح
لينال ما يعينه على الحياة ، ولهذا فإن قدرأ من المدح قد جاء نتيجة طبيعية أملتأ ظروف
الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، ففي مواجهة الحروب وأسر بعض الناس من قوم
الشاعر - نرى مدحا يستعطف فيه الشاعر السيد أو الأمو ، ويطلب فيه الشاعر أن
يمن عليه بذلك الأسرى كما رأينا عند هلقمة ، ونرى في مواجهة الفقر والعجز رحلة إلى
الممدوح ، يطلب فيها الشاعر شيأ من المال ، ونجد في مواجهة جفاء الأهل وجور الزمن
الذي يأتي نتيجة لجفاء الأهل ، أو الجلبد والفقر ، نجد الشاعر يرحل مادحا .

وإذا كنا قد انتهينا إلى أن المدح بمعناه الواسع الذي يتصل بالتمحيص قد انتظم أكثر
موضوعات الشعر الجاهلي ، سواء المدح بمعناه الاصطلاحي ، والتمعر والثناء ، فإننا نرى
من المفيد عرض الصيغ اللفظية التي استخدمها الشعراء الجاهليون في تشكيلهم للنماذج
الإنسانية للرجل ، تلك الصيغ التي كانت تمثل العناصر الجمالية للعمل الفني ، والتي كانت
تقوم مقام الأثران بأنواعها ودرجاتها في تشكيل الصورة . والتعرف على هذه العناصر
يفيدنا في التعرف على النموذج الفني وعلاقته برؤية الشاعر وموقفه ، مع ملاحظة أن
هذه العناصر تكتسب وجودها وفعاليتها داخل السياق .

كان الإنسان الجاهلي في مواجهة للزمان نموذجأ عظما مشئت الوجدان يفضى فكره
ضبابية وإحساس بالنهاي ، ولهذا عمد إلى الانتصار على قهر الزمان والمكان ، وإلى

تأكيد وجوده ، وتحقيق ذاته من خلال حضرة مليحة في إطار الالتزام بالاجتماع ، أو بالذات ، أو بالقيم فحاول أن يبيّن نموذج الفارس المنتصر على كل أنواع القهر الوجودي والاجتماعي وإذا كان لكل صيغة اسمية أو فعلية معنى ومبنى فإن - الألفاظ التي استخدمها الشاعر جاءت انعكاساً لرؤية الشاعر وموقفه من الوجود والمجتمع ، فلصّبت علامات مميزة لوضع الإنسان في العالم ، كما ألما أصبحت بمثابة البواري الموضوعية لنموذج الإنسان في الشعر ، وبهذا أصبحت عناصر فنية في العمل الأدبي لها إيقاعها المميز ، وإيجاعها الخاصة من خلال ما يحدثه الشاعر بين هذه العناصر من علاقة وتفاعل .

فإذا كان لكل كلمة معنى خاص بها - فإن الصيغة تجمع الكلمات التي تندرج تحتها في معنى خاص بهذه الصيغة فلكل صيغة دلالتها الخاصة ، والتي تشترك فيها كل الألفاظ التي تأتي على هذه الصيغة .

وإذا تأملنا صيغ الأسماء نجد أن اسم الفاعل اسم مشترك للدلالة على من وقع منه الفعل أو قام به على وجه الحدوث ، وقد يأتي هذا الاسم على وزن فاعل أو على وزن مضارعه مع إبدال ياء المضارعة ميماً ، وكسر ما قبل آخره . (١)

وكثيراً ما تحول صيغة اسم الفاعل من الفعل الثلاثي إلى صيغ أخرى هي : فعال ومفعال وفعل وفعل وفعل " لإفادة المبالغة والتكثير " . (٢)

أما الصيغة المشبهة - فهي اسم مشتق يشبه اسم الفاعل من حيث الدلالة على الصفة وصاحبها وتختلف عن اسم الفاعل من حيث إنما تدل على ذلك على وجه الثبوت والديموم ، كما أنها تصاغ من الفعل اللازم . أما اسم الفاعل فإنه يصاغ من الفعل اللازم والمتعدي . (٣)

(١) ابن هشام : تلويح الذهب ، ص ٤٥٦ .

(٢) لنس للمرجع : ص ٤٦٨ .

(٣) الزمخشري : للفصل ، ص ٢٣٠ .

والذي نلاحظه هنا أن هناك وزنين مشتركين بين صيغ المبالغة والصفات المشبهة هما صيغتا فعل وفعل ، كما أن هناك صفات مشبهة جاءت على وزن اسم الفاعل سواء أكان مشتقا من الثلاثي أو الرباعي مثل صاحب وناعم وظاهر وضامر ومستقر ومستقيم ومعتدل ومنطوي .

أما اسم المفعول ، فهو المشتق من فعل لن وقع عليه الفعل ... (١)

"والصادر هو الاسم الجاري على الفعل (٢) والذي يدل على الحدث المجرد من غير تعرض لزمان أو ذات ، أما اسم التفصيل فهو اسم مشتق مصوغ للدلالة غالبا على أن شيئين اشتركا في صفة ، وزاد أحدهما على الآخر في تلك الصفة . (٣)

نضيف إلى هذا أن هناك جموع قلة وجموع كثرة وأن لكل صيغة من صيغ الجموع دلالتها الخاصة المتميزة أما بالنسبة للفعل فإن استخدام الشاعر للفعل الماضي يختلف في دلالاته عن استخدام الفعل المضارع وعن الأمر ، واستخدام هذه الصيغ وغيرها سواء أكانت صيغا للاسم أو صيغا للفعل في بناء النموذج الإنساني في الشعر كثيرا ما يخضع للموضوع وللشكل ، ففي الشعر القليلي مثلا نرى أن الشعراء الجاهليين كثيرا ما يستخدمون اسم الفاعل المعروف بال والجموع جمع مذكر سالما .

ففي معلقة عمرو بن كلثوم نجد من هذه الصيغة : الحابسون ، الحاكمون ، العازمون ، التاركون ، الآخذون ، الأيمنين ، الأيسرين ، المطعمون ، المهلكون ، اللاتعون ، النازلون ، الآجلون ، العاصمون ، العازمون .

(١) شنور الذهب : ص ٤٧٠ .

(٢) نفسه : ص ٤٥٦ .

(٣) كتاب شلا العرف في فن الصرف : ص ٨٢ .

فهذه الصيغ لها دلالتها الخاصة التي تختلف عن الوصف بالفعل ماضيا كان أو مضارعا فقول الشاعر : نحن التاركون لما سخطنا ، يختلف عن قوله : نحن تركنا ما سخطنا ، وعن قوله : نترك ما سخطنا ، فالمعنى في "تركنا" يحتمل أنهم قد لا يتركون في الحال أو الاستقبال ، كأن نقول لقد تركنا ، ولكننا لن نترك بعد ذلك ، وكنا لا نترك قبلا .

أما قوله : ونحن نترك ، فإن الترك هنا يجري مجرى العادة أو الحقيقة ، ولكنه لا ينزل منزلة الصفة المتخصف بها الفاعل لأن اسم الفاعل "هو الصفة الدالة على فاعل الحدث" .

وإذا تأملنا نموذج آخر للفخر القبلي عند طرفة بن العبد جاء في رأيته من بحر الرمل ، نجد الشاعر يكثر من استخدام صيغة الجمع فعل وهي صيغة مع دلالتها على الجمع تدل على المبالغة فهي جمع لصيغة مبالغة أو لصفة مشبهة وكلاهما تدل على ورود الحدث على سبيل التكرار أو الثبوت وهذا يتناسب مع الصورة المثالية التي ينزع الشاعر إلى تقديمها .

ومن هذه المجموع: صبر ، فرح ، هذر ، غفر ، يسر ، غر ، أمر ، ذلسق ، ذعر ، شقر ، ضمير ، عجل ، شمر ، محضر ، فضل .

ولكن هذه الصيغ بالإضافة إلى أنها تتناسب مع موضوع الفخر فهي تتناسب مع البحر والقافية . فنحن نلاحظ أن هذه المجموع قد وردت إما في آخر الأبيات ، أو أولها . فالتى وردت في أولها كانت بمثابة ثلاثة حركات متوالية تمثل المقطع الأول من فعلاثن ، أما التي وردت في آخر الأبيات فقد جاءت ساكنة بمثابة المقطع الأخير من فاعلن أو فعلمن . وإذا تأملنا نسوع القافية في القصيدة نجد أنها قافية مقيدة بمجردة من السردف والتأسيس ، ولتوضيح ذلك نعرض البيت الأول من نموذج الفخر الذي ورد في القصيدة حيث يقول طرفة : (١)

(١) ديوان طرفة : ص ٨١ .

وتشكي النفس ما صاب بها فاصبري ، إنك من قوم صبر

فالراء وهي الروى ساكنة ، ولا ردف لها ، ولا تأسيس في القافية . وهذه الصيغة تتناسب في وزنها الصرفي مع القافية والوزن العروضي . وهذا التناسب يجعل من الكلمة بنية موسيقية فعالة في بنية القصيدة . والشاعر يتنوع من استخدامه لهذه الصيغ بما يتناسب مع موضوعه ، ومع البحر الذي يشكل نموذجه من خلاله .

ففي النموذج الذي يصف فيه زهير ممدوحه هرم بن سنان نجد يستخدم من صيغ المبالغة : ضراب ، فكاك ، فياض ، حمال ، ومن الصفات المشبهة : شديد ، محمد ، مرز ، تقى ، نقى ، ولا يحقلد . ومن الأفعال : يحمي ، لم يعرد ، يسود ، يسبق ، يجهد ، يطيب .

ولا شك أن الشاعر لا يفض من شاعريته تكراره لصيغة من الصيغ فنقول إن التنوع أفضل من التكرار ، فالشاعر المجيد قادر على أن يرتفع بنموذجه إلى مستوى الفن الرفيع باستخدامه المتميز للعناصر الداخلة في التركيب .

وإذا كان الوصف باسم الفاعل ، أو اسم المفعول ، أو صيغ المبالغة ، والصفات المشبهة ، والأفعال كثيرة الورد في الشعر الجاهلي - فإننا نلاحظ أن الشعراء الجاهليين قد استخدموا المصدر في وصفهم للإنسان ، سواء أكان ذلك في نماذج المدح والثناء أو الفخر ، ففي لامية الأعشى من بحر المتقارب نجد بمدح الأسود بن المذر اللخمي مستخدماً جملة من المصادر "فالممدوح أخو الحزم والتقى وأسى الصرع وحمل المضلع الأثقال ، وصلات الأرحام ، وفك الأسرى ، وهوان النفس العزيزة للذكر ، وعطاء ، ووفاء ، يظل له القوم ركوداً ، قيامهم للهلل إن يعاقب يكن غراماً .

وفي الشعر الجاهلي بعمامة نجد أمثلة متنوعة استخدم فيها الشعراء المصادر في وصفهم للإنسان فهو فتى صدق ، ورجل صدق ، وهو عدل ، وغيث وندى وهو سم العداة ، وصاحب فضل ، الصبر سحيته ، والمجد حلتة ، والجود علته ، وهو عيش ، وظل ، وذو

حلم ، أحر الندى ، وأحر ثقة ، وابن حرب وعنده فصل الخطاب ، وهو بحر ، وبسر ،
وأناة ، وغرام ، وسماح ، وبسر ، وذو حفاظ ، وهو فني البأس ، والجند ، والنفع ،
والضرر ، ذو مرة ، وضرة ، ونجدة وعفة ، وحياة ، ومكر ، ودعاء ، وهو غيث
العشيرة ، وهو رجل ضرب ، وحرب ، ووصل ، وقطع .

فإذا تأملنا الوصف بأفعل التفضيل نجد أنه أعز جار ، وهو أبلج ، أزهر ، أشجع من
ليث ، وأحيا من فتاة ، وأثقب زندا ، وأبر يمينا ، وأفضل فعلا ، وأشم منزلا ،
وأكرم ، وأحسن ، وأعلى . أما الوصف باسم الفاعل فإن الرجل الكامل هو حامي
الحقيقة ، وحامي الحقيق ، فارس الحرب ، حامل الثقل ، الجابر العظيم الكسير ، الكاسر
العظيم الأمين ، الواهب المائة المحجان ، غافر الذنب ، عالي الكعب ، الواعد الوعد ،
اللابس الخيل بالخيول ، الوافي الذمام ، الحازم ، القادر ، الوالي ، المدافع ، الحالم ،
الوافر ، الباني ، الطاعن ، قائد الخيل ، عالي البناء راعي الأمانة ، الحاشد ، الماضي ،
الحافظ النافع ، المانع ، القاتل ، الفاعل ، محاضل الكف ، وارث الجند ، التارك الكسب
الخبث ، المانع الضارب ، الحارب ، الناطع ، الواصل ، الصافي ، البار ، الرائش ،
الباري ، القاطع ، الأقران ، الساعي للخير ، الواصل ، الباسل ، الداعي ، الغالب ،
المنتضي ، سابي الخمر ، الأمر ، الناهي ، الناحر الكوم ، محاضل الكف ، المحرب ،
المطعم ، معتدل الحكم ، المضرب ، مفرج الكرب ، مبيح التلاد ، المجر ، مهين المال ،
المتلف المفيد ، المنير ، المنير ، المنبه ، المعالي ، المطيع ، المخلف ، المتدفق بالندى ،
متحلب الكفين ، المتهلل ، المبرز ، المتفضل ، المضطلع .

والملاحظ أن أكثر صيغ اسم الفاعل جاءت معرفة بآل ، وتعريف المسند بمثل قصصا ،
فعندما يقول الشاعر : " المتلف المخلف المرزا " فإن ذلك يعني أنه دون غيره يتصف بهذه
الصفات ، وقد عرف محمد بن علي الجرجاني هذا النوع بقصر الكمال . واستخدام اسم
الفاعل في النموذج الإنساني يؤكد حضور الإنسان وفاعليته ، بمعنى أنه أصبح فاعلا ،

وأصبح موجبا مؤثرا ، بعد أن كانت الطبيعة والكون والزمن مصادر الفعل من خلال التصور الأسطوري القلتم .

أما وقد اتضحت الرؤية ، وتراخت الرموز الأسطورية ، وانتقل الإنسان إلى مواجهة عالمه عن طريق الفعل الإنساني ، بعد أن كان يواجهه بالسحر واستدعاء الأرواح - فإن الإنسان بدأ يصنع من نفسه الإنسان الأسطوري ويؤكد حضوره وإيجابيته ، عن طريق التشكيل الذي يستخدم هذه البواني الموضوعية .

أما ما جاء من صيغ المبالغة في بناء الشاعر للنماذج الإنسانية فإن منها ما جاء على صيغة فعال ومنها ما جاء على صيغة مفعال وفعل وفعل ، والملاحظ أن صيغة فعال هي أكثر صيغ المبالغة ورودا في الشعر الجاهلي ، وفي رأيي إنها أكثر الصيغ دلالة على المبالغة ؛ لأن التشديد في هذه الصيغ يميزها عن غيرها من صيغ المبالغة ويجعل الموصوف بها متفوقا .

ومن هذه الصيغ التي وصف بها الشعراء الرجل : حمال الديات ، حمال أُنُقَال ، ضراب الكماة ، تراك الضغينة ، طواف أمكنة ، قطاع أودية ، شهاد أندية ، فكاك العناة ، قياض ، وهاب جرار جيش نحار راغية ، جبار للعظم فحار ، أمار بالخير ، رداد عارية ، ضرار ونفاع ، بسال الوديقة ، طلاع مرقبة ، مناع مغلفة ، وراد مشربة قطاع أقران ، شهاد أندية ، غياث أقوام ، قوال ومشاء ، مياط وخشاش ، فعال سامية ، عقاد ألوية ، جواب قاصية ، جزاز ناصية ، مناع .

أما ما جاء من صيغ المبالغة في وصف الرجل على وزن فعول فمنه قولهم : وهوب ، صبور ، عزوف ، جسور ، حشود ، وقور ، كتوم ، طلوب ، وصول ، قطبوع ، جموع ، ألوف .

وما جاء على وزن مفعال منه : مغوار ، مقدم ، ميسار ، مسماح ، معتاق ، مكرام ، متلاف ، مصلات . أما ما جاء على صيغة فاعل وفعل سواء أكان من صيغ

المبالغة أم من الصفات المشبهة وكلاهما يفيد المبالغة الأولى على وجه الحدوث والتجدد والثانية على وجه الثبوت والدوام - فمن صيغ فعل جاء قولهم : شديد الرأي طويل اليدنين ، حديد اللسان ، ذليق اللسان ، حليل الأيادي ، جميل الحيا ، كثير التوافل ، عضيد الجعد ، حليف الندى ، جزيل العطاء ، رفيع الرساد والعماد ، طويل النجاد ، عزيز ، شديد ، غزير الندى ، رحيب ، أمين ، غفيف ، ربيع ، عظيم ، شريف ، جسيء ، جليل ، عظيم ، لبيب ، أريب ، حسيب ، عتيق ، كثير الرماد ، طيب ، طليق .

أما ما جاء على وزن فعل فمنه : فكه ، ظفر ، ورع ، برع ، ثقف ، حذب ، طبن ، فطن ، خلط ، حصن ، نقي ، ندى ، أبيض ، على ، سنى ، كمي .

أما ما جاء من الصفات على وزن فعل فمنه قولهم : قرم ، رجب ، كهل ، الخلم ، محض الضريبة ، سيف ، جلد ، صعب ، بحر ، سمح ، جزل ، بدر ، جم ، جهم ، فرع ، طلق ، صلب ، خير ، ضخم ، غيث ، عف ، شمس ، سم ، عبد الضيف ، حشو الدرع .

أما ما جاء من وصف باسم مفعول فمنه قولهم : محمود الشمائل ميمون ، محروب ، مطاع ، مبارك ، مورث الجعد ، مؤمل ، مهند ، مهذب ، المزرا ، المعظم ، المقدم ، مؤئل السمجد ، مورث الجعد ، مسهد النوم ، محمد ، موطأ الأكتاف مزهق النيران ، مؤزر ، معلم .

أما ما جاء في وصف الرجل من أسماء ليست من الصيغ السابقة فمنه قولهم : سبطر ، سميدع ، عتيد ، أريحي ، محضرم ، صلدع ، همام ، إمام ، سنام ، مأوى الضريك ، معترك الجلياع ، شهاب حرب ، غاية المتتاب ، محضرم - بهلول ، يلمعي ، محظرب . قمقام ، مخلط ، مزبل .

ومن استخدامهم للماضي في بناء نموذج الرجل قولهم : تأزر بالمكارم ، سما للعلا ، كفى من يغيب ، جمع المروعة والنجدة والبر والتقوى ، أشقى وأسعد ، جر إلى الفنى ذا

فافة ، وأزال إمة أقوام ، أقلل وأعمر ، ضر ونفع ، خاض الموت وادرع ، أزارهم المنية ، حلب الدهر أشطره ، أهدى ، أعان ، تبجح ، وتأنل ، ترك الخبيث ، أعطى ومنع ، رآب وأصلح ، أغار وقتل وسلب وأباح ، عاهد وأوفى ، ملك ، تعالى ، ضرب وهتك ، وحمل ، وصدق وأوفى ، ورد ، وأصدر ، لمع ، وأضاء ، فك ، وعدل ، وسقى .

وأما ما استخدمه من صيغ المضارع فمنه : يتقي الجحد ، يجتاز النهى ، يرش ، يري ، يعطي ، يستفيد ، يسحر ، يدرك ، يشفي ، يروي ، يرد الأعداء ، والخيل ، يهلك ، يبید ، يضر وينفع ، تندي أنامله ، ويتهلل وجهه ، يظلم الظالم ، يطيع ويطلع ، يحمي الصحاب ، يصيد ، يصير ، يكفي ، يغفر ، يعصم ، يحمي الحرب إذا بردت ويحتج جناها ، ويصطلي نارها ، يعلو المكاره ، ويركب الصعاب ، يفك الأسير ويمنع من يليه ، يهب ويشترى الحمد ، ويبيع النفس ، يروي ويعاصي ، يرتجي سببه ، يرى الرأي ، يجمع ويفرق ، ينمي ويعلو ويسمو ، ويريد ، يحلم يحلو ضوء غرته الظلام ، تقر به العين ، يجود بالنفس ، يراح للذكر ، يفري ما خلق ، يشفي بدمه ، يلاقى القرن بصدره ، يحب الموت ، يطلب المكارم ، يحكم ويحتكم ، يعدل ، يطعم في القحط ، ير ، يعتق ، يهين المال ، يشرب الخمر ، يعلو ناره .

ولو استعرضنا أكثر الصفات والأفعال التي نقاها الشعراء الجاهليون عن أنفسهم وعن ممدوحهم في بنائهم لنمذج الرجل الكامل لوجدنا أن الرجل الكامل في نظرهم ليس بمخلاف مبدل ، ولا معدما ، وليس متسرعاً ، ولا جامداً ، ولا جعد اليدين ، غير باغ ولا خرق ، ولا نكس ، ولا غمر ، ولا ضنين ، ولا برم ، ولا وان ، ولا بترعية ، ولا بهواء ، ولا كياس ، غير خامل ، وغير خوار ، ليس بفاحش ، ولا ناكث ، غير ثيان ، غير منان ، وغير خوان ، لا ألف ولا ضعيف ، غير غضبه ولا حصر ، ولا مسند ، ولا مترف ، ولا زمال ، ولا وكل ، ولا ورع ، غير واهن ، ولا ضرع ، ولا مرج ، غير أميل ، ولا أعزل ، ولا طائش أهوج ، ولا ملق ، وماله من خليف ، وليس للموت هياها ، غير ملعن للقدر ، ولا مؤيس ، غير عاد ، ولا قذع ، ولا قصار ، ولا نكل ،

ليس بفاحش ، ولا برم ، لا هار ، ولا هشم ، ليس بألف ، ولا بحقلد ، ولا حصر .
ولا يزيد الغنى بأوا ، لا يتأخر ، ولا يتبدل ولا يخشاه الخليلط ، لا يهاب الموت ، ولم
ينطه الغنى ، لا يأخذ الخسف ولا يشتم ابن العم ، لا يدب إلى الجارات ، لا يرمي
بفاحشة ، لا يمن ولا يشتكيه الرفيق ، ولا يشتكيه الركب ، لا ينهنه بالزجر ولا ينجم لا
يروعه لقاء ، لا ينجد طريقه ، لا يضام جاره ، لا يبالي ، ولا يغلب ، ولا يغبن ، لا يدع
الحمد ، لا تفزع جاراته ، ولا تضاع له ذمة ، وليس بعلة ، شره دون خيره ، ولا يعد
الإقتار عدما ، ولا يدع الحمد أو يشتره بالفتور ، لا يرقع الناس ما أوهى ، ولا يحرم
السائل ، لا يأخذ الرشوة ، لا يبالي غبن الخاسر ، لا يكبر ، لا ينقص ، ولم يدرك
بضعف ، لم يمت طبعاً ، ولا يخشع ، لا يطعم النوم ، لا يشغله مال ولا ولد ، لا ينطق
الحنا ، لا يهجر الصديق وليس بمحيار ولا يزدهي حلمه .

وإذا كان النفي يكشف عن رؤية أو رأي فإنه في بعض المواضع يكشف عن
موقف . وهو لا يكشف عن هذا الموقف مباشرة وإنما من خلال رؤية لها كثير من
التحرد ، فهو يكشف عن الخاص من خلال العام .

ولا شك أن النفي يتصل بالنموذج الإنساني في الشعر كما يتصل بمعدل الإنسان مع
نفسه وعالمه ، فالحياة إثبات ونفي ، والموقف الإنساني قبول ورفض ، بل إن قانون المادة
قائم على الإيجاب والسلب ، ولا شك أننا بحاجة إلى النفي لإثبات وجودنا .

إن الكلمات هي أداة الشاعر للإبداع الفني ، لها اللون الذي يلون به ، والصوت
الذي يعزف من خلاله مقطوعته ، والمادة التي يجسد بها ، وهي الرمز ، والمعنى ،
والفكرة ، والصورة ، وإن الصيغ هي البوابة الفعالة النشطة ذات الدلالة القوية للمؤثر التي
يكتمل بها ومن خلالها الإبداع الفني الناضج ، فالصيغة بنية تتجاوز حدودها ، لأنها
تضيف إلى معناها المجرد دلالتها الخاصة قبل صياغتها في جملة ، لكن الجملة هي التي
توظف الصيغة لما يريده الشاعر فقد يكون الرجل حمال ألوية أو حمال أثقال ، أو حمال

أضغان ، أو حمال ضيم ، فالإضافة تحدد مدلول الصيغة . ولكن مدلول الصيغة يظل كما هو ، فالرجل في الحالات الأربع يعمل كثيرا ، ولكن حمل الألوكة يعني أنه يشهد الحرب قائدا ، وحمل الأثقال يعني أنه ملتزم بأهله ، ويتحمل عنهم التبعات ، أما حمال الأضغان فلأنها تعني أنه كثير الحقد ، وحمال ضيم تعني هو أنه وذله .

وحق تزيد الأمر وضوحا نقول إن هذا الرجل فعل الخير ، فاعل الخير ، يفعل الخير فعال للخير ، ففعال للخير ، ففعال للخير ، ففعال للخير ، فالملاحظ أن فعل الرجل للخير يتحقق في كل هذه التعبيرات ولكن بدلالات مختلفة ، فقد نرى أنه فعل الخير وقد لا يفعله ، وفي المضارع نرى أنه يفعله على سبيل العادة أو التجدد والمداومة ، وفي اسم الفاعل نرى أنه متصف بفعل الخير دوغما تزيد ، وفي صيغ المبالغة نجد أنه متصف على سبيل المبالغة والزيادة .

إن اختلاف الصيغ هو بمثابة اختلاف في درجات الألوان ، وفي درجات النغم الواحد ، أما التأليف بين هذه الألوان أو الأنغام ، فإنه يجعل من الدلالات المتألفة رموزا ومعاني قد تتجاوز البواني الصغيرة التي هي الكلمات ، فنرى من خلال التشكيل للون الواحد رموزا متعددة لحالات متباينة .

وهذا لا يقلل من قيمة الدراسة اللفظية لأنها تتيح لنا التعرف على دقائق العناصر التي يستخدمها الشاعر في تشكيله الفني فكلمة رحب استخدمها الشاعر الجاهلي استخدامات كثيرة منها : رحب الباع ، رحب السراخ ، رحب السرب ، رحب العطن ، رحب الفناء ، رحب المباءة ، رحب الصدر ، رحب الجفان ، وكلها تدل على السعة وكرم النفس .

إن هذا العرض للصيغ التي استخدمها الشاعر الجاهلي في تشكيل النموذج الإنساني في الشعر الجاهلي يكشف عن الخصائص العامة لنموذج الإنسان في الشعر ، فالشعر

بناء ، والكلمات ليست إلا لبنات هذا البناء ، وبقدر ما يبرع الشاعر في تعامله مع الكلمات يكون حظه من الفن والشاعرية .

وهذه الصيغ من الناحية المعنوية تمثل عناصر إيجابية حقق الإنسان من خلالها تفوقه وانتصاره في مواجهة عوامل القهر الزمني والمكاني والاجتماعي وما يحيط به من قسور وحصر ، حيث يتهدده الزمان والمكان بالفناء ، فالصحراء والجبال والحيوان تشكل عوامل سلب وتشكل تحديات وجودية تحفز الإنسان إلى للمواجهة ، كما أن الآخرين من بني جنسه يتهددونه بالسلب والموت ، ولهذا كان على الشاعر أن يقيم نموذج الإنسان القادر في مقابل عوامل الضعف ، والحال في مواجهة إحساسه بالتناهي ، ونموذج الرجل الكامل في مقابل النقص الذي يعتوره واقعا ، والإنسان الباني في مقابل الهدم الوجودي والاجتماعي ، والهادم موازنة للزمان في هدمه ، والإنسان المعبود في مواجهة عبودية الطبيعة .

أما من الناحية الصوتية فإن أغلب هذه الصيغ إما ثلاثية أو مشتقة من الفعل الثلاثي وقليل منها جاء رباعيا ، أما الألفاظ الخماسية فإنها تمثل نسبة ضئيلة جدا ، ونحن نلمح ألفاظا غريبة ، ولا شك أن التنسيق الصوتي والمعنوي يجعل الألفاظ عناصر سياقية ذات دلالة خاصة ، فالنسق الجيد يحقق للألفاظ فعاليتها .

والألفاظ في وجودها المطلق تكشف عن موقف ورؤية عامة ، فالجور صفة لرجل قوي قادر يغيث من يلجأ إليه ، والمستجير صفة لهذا الإنسان الضعيف المطرود الذي يطلب ملجأ ، والصفتان ترتبطان بواقع يخص العصر الجاهلي .

وكثير من الصفات التي وصف بها الشاعر الجاهلي نفسه وقومه لم نعد نستخدمها ، أو حتى نرضى عنها في وصفنا للإنسان ، لأنها لا ترتبط بواقع نعيشه من ناحية ، وهي من ناحية أخرى تعطي الإنسان كثيرا من صفات القداسة والألوهية الأمر الذي لا نقبله .

وربما تكون هذه الصفات مقبولة في ذلك العصر ، الذي افتقد فيه الجاهليون الرؤية الدينية الواضحة التي تربط الوجود بالقوة الفاعلة الحكيمة ، وترى وراء التناقض الظاهر تدبير خالق حكيم عليهم ، وترى وراء الفناء أبدية وسرمدية ، ووراء النقص كمالا مطلقا. وقد جعلهم فقدان الرؤية الدينية يقدمون الممدوح في صورة مثالية تصل إلى الكمال وفق تصورهم ، فقدموا الرجل الكامل المحبوب الضار النافع ، الجميل والجليل، في إطار مثالية تتجاوز حدود الإنسان وإمكاناته وقدراته ، وقد تكون الصورة بمثابة البديل عن الله خالق حكيم يشعرون بوجوده ، دفعهم إلى ذلك إحساس فطري بتلك الحاجة إلى قوة علوية حكيمة تواجه بطش الزمان ، وقسوة المكان ، وجور بعض بني الإنسان . وإلى قوة تعيد للإنسان ما تصدع من نفسه ووجدانه وفكره في مواجهة عوامل الهدم الوجودي التي أحاطت بالشاعر الجاهلي .

الباب الثاني

الشاعرُ الجاهلي والزمان

أولاً: تجربة الشعر الجاهلي في مواجهة الزمان

الزمن والزمان : اسم لقليل الوقت وكثيره ، وفي المحكم الزمن والزمان : العصر والجمع أَوْزُنْ وأَزْمَان وأَزْمَنَة وقال شمر : الدهر والزمان واحد (١)

لقد وجدنا في الزمان ، وأصبح لوجودنا صفة الزمانية ، وأصبح عمرنا يحسب بوحدات زمنية ، بل أصبح الوجود الإنساني يُحسب بهذه الوحدات ، وكان امتلاك الزمن ، بمعنى البقاء - هو أمل البشرية عبر التاريخ ، ولكن هذا الأمل ظل ناقصاً ، لأن الواقع يجعل طول العمر بالنسبة للإنسان نقصاً في ذخيره ، فكل عام يمضي من حياته يمثل نقصاً وزيادة في عمره الذي يسير نحو نهايته ، ومن هنا أصبح لمشكلة الزمان صفة الإشكالية ، فكل امتلاك يمثل بالنسبة للإنسان زيادة ، ما عدا امتلاك الزمن الذي يمثل فقداً . ومن هنا أصبح المكسب قرين الخسارة ، لأن كل يوم يمر بنا لا سبيل لاسترجاعه . وقد يكون من المفيد أن نفرق بين تجربتين للإنسان في مواجهة الزمان . الأولى تجربة وجودية يرى فيها الإنسان نفسه وقد "ألقي في الوجود إلقاءً وتُرك وحده" (٢) ، ويفترق فيها الإحساس بالزمن مع الإحساس بالفناء ، فالوجود هو الوجود الزماني ومن هنا ارتبط جدل الإنسان مع الكون بالخوف والشقاء والقلق . ومعنى ذلك "أن الإحساس بالزمان بوصفه أصلاً للشقاء ، كما وهم الشاعر الجاهلي ، وكما حاول تفسيره الدكتور عبد الرحمن بدوي في إطار من الفلسفة الوجودية الخالصة ، لا يكون إلا حيث يقوم بضرورة زمانية الوجود فنظن أنه لا وجود إلا مع الزمان وبالزمان

(١) لسان العرب مادة زمن.

(٢) د . هويدي ، مقدمة في الفلسفة العامة ص ١٦٠

وأن كل ما ليس بسمتزم بالزمان ، فلا يمكن أن يُعد وجوداً ، أما حين تقوم فكرة الوجود اللازماني أي السرمدي ، مصدرأ لكل وجود ، وأملأ في الخلود ، فإن الوجود المتزمن لا يصبح شراً مطلقاً ، كما فهم الوجوديون ، بل يصير كل ما فيه من شقاء وألم في الحس الإنساني نسبياً موقوتاً مرتبطاً بالغاية الكلية التي تتحرك نحو الأشياء شوقاً" (١).

ومعنى ذلك أن تجربة الإنسان حين لا ترتبط بتفسير يكشف عن غائية الوجود وسرمديته ، لابد أن تقترب بإحساس بالفقدان والضياع والألم ، يقول لبتشه "إن كل لذة تريد الأبدية — تريد الأبدية العميقة" (٢) ولا شك أن ذلك لا يتحقق إلا في ظل تجربة ترتبط بتفسير يحقق لها امتلاك هذه الأبدية ، ولهذا فإن التجربة الثانية المضادة للتجربة الوجودية هي التجربة التي تتجاوز الإحساس بعيشة الوجود إلى الإحساس بغائيته كما قدمها الإسلام (٣) .

ومعنى هذا أننا سنتعامل مع التجربة الجاهلية في مواجهة الزمن على أساس أنسها بتجربة وجودية لها خصوصيتها وتميزها . فلقد أدرك الشاعر الجاهلي أن كل يوم يمر من حياته يمثل قرباً من نهايته .

(١) د. عفت الشرقاوي ، أدب التاريخ عند العرب ص١٨٢ — وانظر د. عبد الرحمن بدوي الزمان الوجودي ص ٢٥٤ .

(٢) الزمن في الأدب ، هازن مهر هوف ص٦٦ .

(٣) انظر د. عفت الشرقاوي ، أدب التاريخ عند العرب ص١٩٦ وما بعدها .

يقول حاتم الطائي (١) :

يسعى الفتي وجمامُ الموتِ يدركهُ وكلُّ يومٍ يُدنى للفتى الأجلُ

ويقول عُدي بن زيد العبادي (٢)

كيف يرجو المرءُ قوتاً للردى وهي في الأسبابِ رهنٌ مُختبِلُ

كلما علف يوماً فمضى زاده ذلك قريباً في الأجلِ

إن إحساسهم بالزمن قد ارتبط بإحساسهم بالموت والفناء ، ولقد كانت حياتهم وبقاؤهم ، بمثابة الممكن الوحيد في مواجهة الفناء والموت الذي يتهدد الأحياء جميعهم .

ولقد قامت التجربة الجاهلية على التحامٍ طبيعي بالوجود ، فمسألة أن الموت واقعة فردية وإمكان كلي يتلمذ على الجماعة أو الفرد الاحتماء منه فكرة عامة لا تحتاج إلى فلسفة ، وإن كانت في نفس الوقت تستند إلى رؤية فلسفية ، ولهذا فإننا نستطيع أن نقول أن التجربة الوجودية الطبيعية في مواجهة الكون والحياة ، وفي التعبير عن الإنسان ومشكلاته ، حيث يتعرف الإنسان على نفسه وعالمه ، من خلال جدلٍ طبيعي مع ذاته ووجوده .

ولا شك أن طبيعة التجربة الجاهلية وتلقائيتها تميزها عن التجربة الوجودية المعاصرة ، من حيث كونها فلسفةً أو طريقاً فلسفياً لمعرفة الإنسان والكون ، والتي جاءت نتيجة لقصور الفلسفات الأخرى — من وجهة نظر الوجوديين — في تفسير

(١) ديوان حاتم الطائي ، ط لندن ، ص ٣٨ .

(٢) ديوان عدي بن زيد ، ص ٩٩ .

الوجود " فالفلسفة الوجودية ثورة على نظرية المعرفة ، ورد فعل ضد الأهمية التي أضفتها عليها الفلسفات العقلية " (١)

هذا إلى جانب أن الفلسفة الوجودية المعاصرة قد قامت في مواجهة تفسير ديني يؤمن بغائية الوجود وسرمديته ، في حين قامت التجربة الجاهلية في غياب تفسير ديني للوجود والحياة .

ولا شك أن هذا يميز التجربة المعاصرة عن التجربة الجاهلية التي تمثل تحاملاً طبيعياً مع الوجود ، ولا تمثل تجربة فلسفية مقصودة . في حين أن التجربة الوجودية المعاصرة تجربة فلسفية مقصودة " بوصفها الوسيلة المثلى التي يعرف الإنسان من خلالها العالم " (٢)

وإذا قلنا : إن التجربة الوجودية في العصر الجاهلي لها قيمتها ، فإننا يجب أن نعترف أن كثيراً من الفلاسفة قد انتهوا إلى أهمية الموقف الطبيعي للإنسان في مواجهة العالم ، ولكننا مع ذلك لا نقصد بهذا الموقف موقف الإنسان العادي كما يراه الدكتور فؤاد زكريا مثلاً في " نظرة الإنسان العادي للعالم الخارجي " (٣)

والذي نقصده هو أن رؤية الشعراء الجاهليين ، كان لها من التلقائية والعفوية ما يجعلها قريبة الشبه والملامح من رؤية الإنسان العادي في جده مع عالمه .

إن فقدان الإحساس بغائية الوجود جعل القلق والخوف من الموت يسيطران على وعي الجاهلي بدرجة كبيرة ، ولهذا فإن القلق من الموت أصبح " قلقاً لا سبب له سوى

(١) د. يحيى هويدي ، مقدمة في الفلسفة العامة ، ص ١٥٧ .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٥٦ .

(٣) د. فؤاد زكريا ، نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان ص ٧ .

الوجود نفسه ، وهو مرض ميتافيزيقي لا علاج له ، إنه لعنة التناهي التي تحمل بالإنسان منذ ولادته وكأنما كتب عليه أن يموت بمرء أنه ولد " (١) .

ولهذا فإن الإنسان الذي ينظر إلى الوجود والزمن في إطار هذا التصور الذي يرتبط بالتفسير الوجودي ، يفقد الأمن النفسي الذي يأتي من التسليم بالقضاء والقدر ، وبوجود قوى عليا عاقلة مدبرة حكيمة تنظم الكون وتضمن استمرار الوجود وسمديته .

يقول عدي بن زيد (٢)

يا راقد الليل مسروراً بأوليه إن الحوادث قد بطرقن أسحارا

فالخوف من الزمن ومن الشر الذي يدخل في نسيجه وحركيته قد تأصل في نفس الإنسان الجاهلي بصورة واضحة ومعنى هذا أن موقف الشعراء من الزمن ، وما يتصل به من مشكلات لم يكن فلسفةً خالصةً ولهذا فإننا نوافق الأستاذ أحمد أمين رآيه الذي يقول فيه " ولا نعتقد بقول الذين يبحثون عن أبيات من الشعر الجاهلي وجدت فيها خطرات فلسفية فيزعمون أنها مذاهب فلسفية فإن هناك فرقاً كبيراً بين مذهب فلسفي ، وخطرة فلسفية ، فالمذهب الفلسفي نتيجة البحث المنظم ، وهو يتطلب توضيحاً للرأي ، وبرهنةً عليه ونقضاً للمخالفين ، وهكذا . وهذه موهلة لم يصل إليها العرب في الجاهلية . أما الخطرة الفلسفية فدون ذلك لأنها لا تتطلب إلا التفات الذهن إلى معنى يتعلق بأصول الكون ، من غير بحث منظم وتقنين وتقيد ، وهذه درجة وصل إليها العرب " (٣) .

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحياة ، ص ١٩٨ .

(٢) عدي بن زيد ، الشاعر للبكر ، ص ١٤٣ .

(٣) أحمد أمين ، فجر الإسلام ، ص ٤٩ .

وموافقتنا على هذا الرأي جاءت من حقيقة أن الشعراء لم يقصدوا إلى التفلسف ، وإن كانوا قد أداروا قدراً من شعرهم حول تأمل الكون والموت والحياة والزمن ، كما أنه راجع أيضاً إلى طبيعة الشعر ، فالرؤية الفلسفية تتحول على يد الشاعر إلى رؤية شعرية بمعنى أنها تصبح تكويناً فنياً له إطار خاص " وفي هذه العملية يسترخي المعنى ويتفكك . فقد ضحى الشاعر بدقة ألفاظه الفكرية ، وتماسك تركيبها النحوي . فإذا كان قد تصعب في إيجاد السبيل إلى التخلص من عبودية الكلام الفكري ، فقد دفعت به حاجات العروض إلى ذلك التخلص بخطوة بعد خطوة " (١)

ويرى الدكتور / حسين عطوان أننا "لا يصح أن نسحب صفة الوجودية ، وما يتبعها من تفكير دقيق وعميق في البقاء والكون والفساد على الشعراء الجاهليين جميعاً ، ومن أين لهم تلك الأفكار الراقية التي لا يتوصل إلى مثلها إلا من ضرب بسهم واقفٍ في العلم وتاريخ الأديان ؟ وكيف يستقيم ذلك القول مع ما نعرف عن العرب من أنهم كانوا لا يزالون يعيشون في طور السذاجة البدوية" (٢)

وقول الدكتور / حسين عطوان "الشعراء الجاهليين جميعاً" يوحي بأنه يرى أن بعضهم يتصف بصفة الوجودية ، ولكن استفهامه يقطع بنفي هذه الصفة عنهم لاغراقهم في السذاجة والبداوة ، وربما كانت هاتان الصفتان من أهم الأسباب التي جعلتنا ننظر إلى كون التجربة الجاهلية تجربة وجودية ، واعتقد أنه لم يدرِ أبداً في ذهن واحد من الدارسين الذين تحدّثوا عن التجربة الوجودية للشاعر الجاهلي ، في موقفه من الوجود ، أن هؤلاء الشعراء كانوا وجوديين بالمعنى المعاصر لهذه الكلمة ، وإن كنت أعتقد أنهم يرون أن جوهر التجربة واحد ، بل إنني أرى أن وجودية العصر الجاهلي ، كانت أكثر

(١) جون كرورانسوم ، الشعر كلغة بدائية ، مقال في كتاب الأديب وصناعته ص ١٠٩ .

(٢) د. حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ، ص ٢١٨ .

وجودية من الجماعات المعاصرة قياساً على ما ذهب إليه واحد من رواد الوجودية هو
(كثير كيجارد) حين قال "أنا أفكر إذن أنا غير موجود" (١)

وأنه "كلما ازداد تفكيري قلّ وجودي وكلما قلّ فكيري ، زاد
وجودي" (٢)

وإذا قسنا هذا على رأي الدكتور حسين عطوان وجدنا أن وجودية القرن
العشرين وجودية مصطنعة ، أما العصر الجاهلي فقد كانت وجوديته طبيعية ، ولا شك
أن الشعر من أقدر الأنواع الأدبية على تصوير التجربة الإنسانية في مواجهة الكون
والحياة "فالفن يعمق خاص يكشف عن المعطيات الخالدة دون أن يتخذها مثيرة بشكل
خاص بالنسبة لحياتنا" (٣)

ولهذا "فإن الصورة الأدبية للزمن تزودنا ببعض المفاتيح والاستبصارات .. لطبيعة
ووظيفة النواحي الهامة للتجربة والحياة" (٤)

"فالصورة الأدبية قد تنقل لنا معرفة ، بأن تبرز للنور ، وتظهر بجلاء ما كان يمكن
أن يبقى معتماً وغامضاً في داخلنا .. حين يهتدي الأثر الشعري إلى شعور صادق وينقله
بصدق بواسطة التعبير الأدبي الفريد ، فهو غالباً ما يبرز للحياة والوعي ما قد نكون قد
شعرنا أو فكرنا فيه دون أن نعلم إلى التعرف إليه " (٥) .

(١) و(٢) مشكلة الحياة ، د. زكريا إبراهيم ، ص ٤٨ .

(٣) هانز مير هوف ، الزمن والأدب ص ١٤٦ .

(٤) نفس المرجع ، ص ١٣٦ .

(٥) هانز مير هوف الزمن والأدب ، ص ١٤٠ .

إن هذه التجربة التي يقدمها الأدب تقترب من التجربة الوجودية ، حين يبرز الشاعر السجل القائم بينه وبين ذاته وعالمه ، وحين ينجح في إبراز التناقض المائل في الكون مصوراً قلق الإنسان وشوقه ، ومن خلال حديثه عن قضايا ومشكلاته الإنسانية .

استندت الرؤية الجاهلية إلى الظواهر ، ولهذا فإنهم أشاروا إلى الدهر بأهم صفاته ، بوصفه فاعلاً محدثاً للتغير ، فهو الأيام ، والليالي ، والسنوات والعصور .

يقول امرؤ القيس (١) :

ألا إنما الدهرُ لبالٍ وأعصرُ وليس على شيءٍ قومٌ بمستقرٍ

ويقول أبو ذؤيب الهذلي (٢)

هل الدهرُ إلا ليلةٌ ولما رها وإلا طلوعُ الشمسِ ثم غيارها

ويقول ساعدة بن جؤية (٣)

تالله يتي على الأيام ذو حيد أدنى صلوةٍ من الأوهالِ ذو عَسَمِ

وقالوا : حدثان الدهر ، وهي حوادثه ونوبه وما يحدث وما يحدث منه (٤).

(١) ديوان امرؤ القيس ، ص ٢٤١ .

(٢) ديوان الهذليين جـ ١ ، ص ٢١ .

(٣) لسان العرب مائة حدث

(٤) ديوان الهذليين جـ ٣ ص ٣٩ .

يقول أبو ذؤيب (١) :

والدهرُ لا يبقى على حدثانه في رأسٍ شاهقةٍ أعزُّ ممْنَعُ
والحدثان : تحمل نفس المعنى الجديد وقد أشاروا إلى الليل والنهار فقسالوا
الجديدان ، والأجدان ، والعصران ، والقرنان والملوان .

يقول ابن مقبل (٢)

ألا يا ديارَ الحى بالسبعان أملٌ عليها بالبلَى الملوانِ
ويقول أبو قلابة (٣)

إن الرشد وإن الغى في قرن بكل ذلك يأتك الجديدانِ
ويقول لقيط بن يعمر الإيادي (٤)
يا قومُ بيضكم لا تفجعن بها إنى أخافُ عليكم الأزْمُ الجذعا
ويقال للدهر الأزْمُ الجذع ، لأنه جديد أبداً (٥)
يقول ذو الإصبع العدواني (٦)

أهلكنا الليل والنهار معاً والدهر يفتدو مصمماً جذعا
فالزمان جديد دائماً قادم أبداً لا يفنى ولا يبلى ولكن الناس هم الذين يفنون .

(١) ديوان الملهيين ، ص ٢٤١ .

(٢) ديوان الملهيين ج ٣ ص ٣٩ .

(٣) ديوان الملهيين ج ٣ ص ٣٩ .

(٤) مختارات شعراء العرب ، ص ١٧ .

(٥) نفسه ، ص ١٧ .

(٦) شعراء النصرانية ، ص ٦٢٩ .

يقول زهير (١) :

بدا لي أن الناسَ تفنى نفوسهمُ وأموالهم ولا أرى الدهرَ فانيما

ففي مواجهة استمرارِ الزمنِ وعطوذه ، وفناء الإنسانِ وموته ، يبدو الإنسانُ نقطةً صغيرةً في محيطٍ واسعٍ ، تهدده أمواجُ الفناءِ وابتظره الضياعُ والنسيانُ ، ولا يبقى أملٌ الجاهلي سوى لحظاتٍ قصيرةٍ تمثل حاضره ، وهو لا يجد غير الفعل وسيلةً يمسكُ به هذا الحاضر ، ويتمتع من ذلك نزوع نحو الإغراق في المتعة الحسية أو للمتعة المعنوية.

" إن الإنسان ليشعر بضرورة التغلب على الزمان ، وهو لهذا قد يحاول عن طريق الفعل أن يجمع شتات ذاته في الحاضر ، وكأنما هو يكشف في الآن أقسام الزمان ليصنع من التحامها نوعاً من الأبدية . ومعنى هذا أن الإنسان قد يحاول أن يحيا في حاضره مستمر ، على طريق ضرب من " الحضرة المليقة " التي تندبه عن الضرورة ، وتناهى بوعيه عن ندم الماضي وجزع المستقبل (٢)

ولكن هل ينجح في الهروب من الماضي الذي انتهى ، والمستقبل الذي لم يَلتِ ، إلى حاضرٍ يحقق فيه ذاته ، ويتخلص من الإحساس بالخوف والعجز والقلق ؟ يقول الدكتور عهد الرحمن بدوي :

(١) ديوان زهير، ص ٣٨٥ .

(٢) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة ، ص ٩٠ .

"إن ماهية " الآنية " هي الإمكانيات ، والإمكانات أشياء لم تتحقق بعد ، أي أنها حال الاستقبال ، فالمستقبل إذن جوهر الوجود " (١) " ومعنى هذا أن الآنية — حالة المستقبل — لا يمكن أن تكون كلا تاما بل لابد أن يوجد بها استمرار " نقص " بسبب عدم تحقيق جميع الإمكانيات " (٢) هذا النقص يمثل نقصا في وجود الإنسان وحصره لإمكانية هذا الوجود ، ومن ثم يمثل أهم أسباب العداء الميتافيزيقي للزمن .

إن مواجهة الإنسان للزمن وإحساسه بالعداء نحوه ، قد جاء من حقيقة أن مسرور الزمن يصحبه النسيان ، والنسيان فناء ، والفناء مضاد للحياة ، والحياة غاية في ذاتها ، ومن هنا فإن التغني بالذات الإنسانية فردية أو جماعية هو محاولة لتخليد الإنسان الفلاني لنفسه ، وصنع نموذج الإنسان الباقي ، إنه رفض رمزي للفناء الذي يهدد الإنسان .

وعلى الرغم من أن الشغراء الجاهليين قد فقدوا الحس الحضاري ، ولم يكن لديهم الدين الذي يكشف عن غائية الوجود وسرمديته ، فإنهم قد استطاعوا أن يتغلخوا من مقولة الموت محورا لقضايهم ومشكلاتهم واستطاعوا أن يواجهوا الفناء الذي يتهدهم بانتصار رمزي من خلال تشكيل فني ، يعكس واقعهم الطبيعي والاجتماعي .

" إن الوجود البشري هو الكائن الوحيد في الطبيعة الذي يحاول أن يخترق الزمن ببصره : إما إلى الخلف ، أو إلى الأمام ، فلا يلبث أن يشعر (في حسرة وخيبة أمل) بأنه مهيأت للوجود الزماني أن ينفذ إلى سر الأزلية التي لا بداية لها ، وأن يخترق حجب الأبدية التي لا نهاية لها ومن هنا فقد أب الإنسان من كل هذه الجولات الميتافيزيقية في

(١) د. عبد الرحمن بدوي ، الموت والعبرة ، ص ٢٥ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٢٥ .

ربوع الوجود ، مهبطُ الجناحين ذليل النفس خائب الأمل ، وكأنما عز عليه أن يظلل
أبد الدهر صريع الزمان " (١) .

ولهذا كان الفن عوناً للإنسان ، فالفن تحرير للإنسان من الزمان ، لأنه يجعل
الواقعة صورة لها طابع الشمول والخلود .

"إن العملَ الفني يدوم بدون التاريخ ، وما دامت الصفات المتحدة فيه والذوات التي
يعاود بناؤها في الأثر الفني بواسطته ، تتحلى بصفات لا زمانية " (٢)

فموضوعات الأدب "مائلة على الدوام . لأنها أبدية " (٣) وهذا لا يتعارض مع
القول بأن " الأدب مثل الموسيقى فن زمني " (٤) لأن الأدب فن زمني من حيث
تشكيله ، حيث يمثل العمل الفني حركة في الزمن لها إيقاع خاص ، كما أنه من ناحية
أخرى يتصل بالزمن لارتباطه بعصر له ملامحه الخاصة ، التي تطبع الأدب بطابعها .

إن الأدب في الحقيقة بناء زمني يتحرر من الزمن وينطلق من إسهاره فهو تسهيل
وتشكيل للحظات ووقائع تكاد أن تغفل من الإنسان بفعل الزمن .

أما القول بأن الأدب محاولة لمواجهة الزمن ، فإنه يقوم على أساس أن هذا الزمن
يسلب منا دائماً أغلى ما نمتلك ويتهددنا أيضاً بسلب نفوسنا ، ولهذا فإن التشكيل الفني
هو تشكيل نتصر به على النسيان والفناء والضعف والقهر ، إن ما يضيع منا بفعل الزمن
ليس مجرد لحظات وإنما يضيع الوجود نفسه .

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، ص ٨٢ .

(٢) هانز مير هوف ، الزمن في الأدب ، ص ٦٥ .

(٣) رينيه ويلك ، أوستن وارن ، نظرية الأدب ص ٣٣٦ .

(٤) هانز مير هوف الزمن في الأدب ، ص ٩ .

وإذا كان الأدب يمثل إعادة تشكيل للوجود الإنساني ، فإنه من هذا المنطلق يمثل نوعاً من التخليد لهذا الوجود . " إن الأثر الفني يقتنص الماهيات في الخورة " (١)

وقد كان الشاعر الجاهلي على وعي بأن شعره يبقى ويستمر من بعده تقول
الجلساء (٢)

وقافية مثل حشد السنبا ن تبقى ويهلك من قالها

زجرت فأرسلتها غريبة وجمجت في الصدر إهمالها

فالشعر يتميز بخاصية تفوق الإنسان حيث إنه يبقى بعد موت قائله كما أنه سريع
الذوبان.

يقول عبيد بن الأبرص (٣) :

ألست أشق القول بقذف غربة قصائد منها أين ومضيض

صقعتك بالغر الأوابد صقعة عصمت لها فالقلب منك حريض

والأوابد من الشعر : هي التي لا تشاكل جوده (٤) . ويقال للشوارد من القصائد
الأوابد وأبد بالمكان تأبد أبودا : أقام به ولم يرحله (٥)

فاللعن يرتبط بجودة الشعر وخلوده .

(١) نلس هانز مو هوف، ص ٦٥ .

(٢) أنيس الجلساء ، شرح ديوان الخنساء ، ص ٢١٦ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٨٩ ، ٩٠ .

(٤) المعجم الكبير ، مادة أبد.

(٥) لسان العرب ، مادة أبد.

إن إحساسنا بالزمن يرتبط بإحساسنا بالفناء . والذي يزيد من قسوة هذا الإحساس وحدته هو أننا نموت ويبقى بعدنا الوجود مستمراً . ومهما اتخذنا من الوسائل التي نخذلنا رمزاً فإن الفناء هو مصيرنا . وهذا الإحساس بالفناء له أثران متضادان ، فإذا كان الفناء هو سُنّة الأحياء جميعاً ، فإن ذلك يسبب كثيراً من الألم والسلوى في وقت واحد ، فلماذا اليأس إذا كان الموت غاية كل حي؟ ولكن هل هناك يأسٌ وألم أكبر من أن يكون الموت هو غايتنا جميعاً ، إن السلوى تأتي من محاولتنا الهروب أو الانتصار على تلك المشكلة ، ولكننا في كلا الحالتين نجد أنفسنا إزاء إشكالية لا حل لها .

تقول الخنساء (١)

يَلِينَا وَمَا تَبْلَى يَتَارُ وَمَا تُرَى عَلَى حَدَثِ الْأَيَّامِ إِلَّا كَمَا هِيَ

فالشاعرة تجد أن البلى والتغير يصيبان الإنسان ، ولكن هذا الجبل (تعار) كما هو لا يلى ولا يتغير . وهذا يمثل لب المشكلة حيث أن الفناء يصيب الإنسان ، أما العالم فباقٍ كما هو بما فيه من جبال وبحار وغير ذلك من مظاهر الطبيعة ، وكأن الأحياء وحدهم هم الذين كتب عليهم الموت ، وقد جسدت الشاعرة إحساسها بالتناقض من خلال المقابلة بين الفعل بلى مثبتاً ومنفياً . فالبلى يمثل بانية أساسية من بواني النموذج الإنساني في مواجهة الزمن ، وفي مواجهة قضية الموت ، فالإنسان عند الخنساء ، وبشر بن أبي حازم (رهين بلى وكل فنى سبيلي) (٢) وتنتهي الخنساء إلى حقيقة أنه (٣)

(١) أنيس الجلساء ، شرح ديوان الخنساء ، ص ٢٥٩ .

(٢) ديوان الخنساء ، ص ٦٣ ، ديوان بشر بن أبي حازم ، ص ٢٧ .

(٣) ديوان الخنساء ، ص ٧٥ .

لا يَسُدُّ مِنْ مَيِّتِهِ فِي صَرْفِهَا غَيْرُ وَالسَّعَرُ فِي صَرْفِهِ حَوْلَ وَأَطْوَارُ

وبقرن عبيد بن الأبرص طول الحياة بالألم ، والمعاناة ، فيقول (١)

والمرءُ ما عاشَ في تَكْذِيبٍ طُولُ الحَيَاةِ لَهُ تَعْذِيبٌ

لقد تمحّص عن تأمل الإنسان وجوده ، وموجهته لمشكلة الزمن نزعات تشاؤمية غير كل العصور " وليست النعمة التشاؤمية في القلق الوجودي واليأس العدمي بحال مسن الأحول طابع الأدب للنهار في عصرنا فحسب . لقد كانت غير التاريخ موضوعاً شائعاً في الأدب ، الدينني منه والعلماني " (٢)

" وليس أقصى على الموجود الذي يملك الحرية ، ويخن إلى الأبدية ، وينزع نحو اللانهاية ، من أن يشعر أن لحيته حدوداً ، وأن الزمان ينشب أظفار الفناء في عنقه ، وأن التناهي هو نسيج وجوده " (٣)

إن الحرص على الحياة أو غريزة حب البقاء هي أخص غرائز الإنسان ، ولو تأملنا التراث الشعري للعصر الجاهلي لوجدنا ذلك بارزاً في شعرهم فالنابغة بقسم قالالا "لعمري وما عمري على هين " (٤) وبكرور عامر بن الطفيل (٥) والخنساء (٦) مثل هذا القسم مما يؤكد حرصهم على الحياة وتقديرهم لها . فحب الحياة قاسم مشترك بين جميع البشر .

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٤ .

(٢) هانز مير هوف ، الزمن في الأدب ، ص ٨٢ .

(٣) د . زكريا إبراهيم مشكلة الإنسان ، ص ٧٥ .

(٤) ديوان النابغة ، ص ٣٤ .

(٥) ديوان عامر بن الطفيل ، ص ٦٤ .

(٦) ديوان الخنساء ، ص ٢٣٤ .

يقول حاتم الطائي (١)

توطُّ لنا حُبُّ الحباءِ نُفوسنا شقاءُ وبأبي الموتُ مِن حيثُ لا ندري
"إن الإنسان يهرب الموت لأن الحياة تعني - في نظره - الاستمرار في البقاء ، وهو يريد أن يمينا أبدا" (٢)

ولكن الإنسان يعرف أن استمرار الحياة ، أمر مستحيل ، وأن طلب الخلود ضرب من الوهم والمغالطة.

يقول عدي بن زيد (٣)

أهين آباءنا ونحن نرجي بعد آباءنا السخلود غرورا
فالخلود هو الأمل الذي يعرف الإنسان إنه المستحيل ، ومع ذلك يظل آملاً.

يقول عبيد بن الأبرص (٤)

ما تبتغي من بعد هذا عيشة إلا السخلود ولن تنال مخلودا
ويقول أبو زيد الطائي (٥)

إن طول الحياة غير سعاد وضلال تأميل طول مخلود

(١) ديوان حاتم ، ط لندن ، ص ٤٣ .

(٢) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحياة ، ص ١٩٧ .

(٣) ديوان عدي بن زيد ، ص ٦٥ .

(٤) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣٢ .

(٥) جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٦٠ .

فلا شك أن الشاعر الجاهلي ومعاصروه ، نظروا إلى الخلود ، على أنه امتداد العمر
بالإنسان ، في الوقت الذي يمثل الخلود - في نظر المسلم على سبيل المثال - الحياة
الخالدة بعد الموت.

فإذا كان أبو زبيد الطائي يرى أن الحياة قرين الشقاء وأن تأميل الخلود ضلال ، فإن
امراً القيس يربط السعادة بالخلود في قوله (١)

وهل يعمنُ إلا سعيدٌ مخلدٌ قليلُ السهموم ما يبيتُ بأوجالٍ

فالقصر هنا ، يؤكد قصر النعيم على السعيد المخلد ، فالسعادة تقترب بالخلود وإذا
كان الخلود مستحيلًا ، فإن السعادة ، تبدو مستحيلة أيضاً .

ولكن الشاعر باستخدامه لأسلوب القصر الذي يفيد التوكيد لم يتجاوز الاستفهام
إلى الحقيقة ، حيث إن استخدام هل يجعل القصر متصلاً بروح الاستفهام ، لأن احتمال
الجواب يظل داخلاً في نسج الاستفهام البلاغي . وارتباط الخلود بالسعادة ، جعل من
الموت واقعة ترتبط بالشقاء ، ولهذا نجد امراً القيس ، يرى أن الغربة الحقة ليست هي
البعد عن الديار ، وإنما هي غربة الموت التي لا عودة منها ، فيقول (٢)

وليس غريباً من تنسأت دياره ولكن من وارى التراب غريبُ

ونجد المعنى نفسه عند عبيد بن الأبرص في قوله (٣)

وكل ذي غيبةٍ يـُـووبُ وغائبُ الموت لا يسـُـووبُ

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٨ .

(٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٧٢ "السننوبي"

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣ .

لقد واجه الجاهليون مشكلة الموت ، على حبيهم للحياة وإقبالهم عليها ، ودفاعهم عن حقيقتهم في مواجهة كل الأخطار . يقول أستاذنا الدكتور عفت الشرفاوي :

" لم يكن الشاعر الجاهلي مهتما بالتساؤل عن بداية الزمان وإنما كان مهتما بنهايته من حيث إلما تمثل في شعوره مشكلة ذاتية هي مشكلة الموت " (١)

وإذا تأملنا المجتمع الجاهلي نجد أن في هذا المجتمع " تتعدد الآلهة وتختلف الطقوس ويفتقد المجتمع العربي قبل الإسلام الإيمان بدين عام ، أو شبه عام ، يمكن أن يعطيه معنى الوجود ، بما في ذلك الحس التاريخي المتميز بشخصيته الحضارية " (٢)

" وحين يفقد الإنسان الإحساس بالغاية في الوجود ، كما حدث في العصر الجاهلي ، حينئذ يبدو كل وجود غير الوجود المتزامن بالزمان وجوداً باطلاً كل البطلان ، ويعجز الإنسان عن إدراك السرمدية المضادة للزمانية التي هي مصدر كل سعادة كلية . حينئذ يصبح الوجود الزماني وجوداً أسياناً ، يرتبط بطابع الفقدان والحزن ، سواء كان فيما يتصل بالماضي الذي تحقق وكان ، فكان في انتهاء تحققه محلو من حضور الفعل أي نقصان في الشعور الحي بالوجود ، أو فيما يتصل بالمستقبل الذي يرتبط بالقلق على المصير " (٣)

ولهذا فإن الإنسان وهو الكائن الوحيد الذي يدرك الخلود ، ويعرف شيئاً مما هو الأبدية يجد نفسه عاجزاً عن تحقيق الخلود ، الذي يرى أنه حق من حقوقه ، ويعرف في الوقت نفسه أنه المستحيل فالأيام معارة وحياة المرء ثوب مستعار.

(١) د. عفت الشرفاوي أدب التاريخ عند العرب ، ص ١٧٦ .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٦٣ .

(٣) نفسه ، ص ١٨١ ، ١٨٢ .

يقول طرفة (١)

لعمرك ما الأيام إلا معارةُ فما استطعت من معروفها فتزودُ

إن القسم هنا يؤكد حقيقة لا يجهلها أحد ، وإن تجاهلها الكثيرون ، فالشاعر يرى الناس يركنون إلى الدعة ويأمنون الحياة ، وكأن الموت لا يلاحقهم ، ولهذا فإنه يتوجه إليهم مؤكدا لهم حقيقة هذه الحياة الفانية ، مناشدا لهم أن تكون حياتهم مليئة بالفعل النافع ، فهو فقط الممكن الوحيد في هذه الحياة .

يقول الأفوه الأودي (٢)

إنما نعمة قروم متعةُ وحياة المرء ثوب مستعارُ

والقصر رؤية الشاعر للحياة ، فالحياة وما يرتبط بها من نعمة وسعادة منشودة ، هي مجرد متعة عابرة ، وقد اقترن ذلك بحقيقة أن هذا الحياة ثوب مستعار لا بد أن يرد . معنى ذلك ، أن الوجود حركة تنتهي إلى ثبات ، والثبات موت وفناء ، ولهذا ، فإن القمر هو بيت الحق وكل شيء يحير إلا ما يحدثه الموت .

يقول الأفوه الأودي (٣)

إلى حفرة يأوى إليها بسعية فذلك بيت الحق لا الصوف والشعرُ
وهالوا عليه التراب وطبا وبابسا ألا كل شيء ما سوى ذلك يجتبرُ

(١) ديوان طرفة ، ص ١٧٨ .

(٢) ديوان الأفوه الأودي ، ص ١١ .

(٣) ديوان الأفوه ، ص ١٥ .

إن هذا يذكرنا بقول الدكتور زكريا إبراهيم : "إن الموت هو الحقيقة الوحيدة التي لا يرقى إليها الشك إلا أنه في الوقت نفسه السر الوحيد الذي هيئات للعقل البشري أن يتمكن يوما من إمالة اللثام عنه" (١)

ومن قراءتنا للشعر الجاهلي ، نلاحظ أن الشعراء ، لم يعكسوا ما يدلنا على أن الشعور بالبعث ، والدينونة والحياة الأخرى قد قوى في وجدانهم ، أو وجدان معاصريهم ، وربما تقول هذه الرعة العدمية إلى تغلغل الوثنية في الوجدان الجاهلي ، وربما تقول إلى ما يميز شخصية الجاهلي من ركون إلى المادة وتشبث بالمحسوس ، حال بينه وبين تصور ما يجاوز الواقع الراهن ، ويعلو على الحياة الفانية ، من حياة أكثر بقاء وشمولا ، وهذا يظهر بوضوح في تصورهم للجمال "فالعربي القديم لم يفكر في الجمال وإن كان قد انفعّل بصوره وهو لم يفعل بكل صوره ، بل انفعّل بصوره الحسية ، بخاصة ما استقبل بالعين فكان رائقا ، أو بالشم فكان لذينا ، أو باليد فكان ناعما وهذا يجعلنا نتنبه إلى أن العرب منذ اللحظة الأولى كانت نزعتهم حسية في تذوق الجمال" (٢)

فإذا كان الفراغ الديني والفكري وراء هذه الرعة الحسية ، في تذوق الجاهليين للجمال ووراء تلك الرعة العدمية ، في النظر إلى الوجود ، فإن التطور الفكري الهائل ، كان من أسباب الرعة المتمردة في تذوق الجمال والنزعة العدمية في النظر إلى الوجود ، عند كثير من المفكرين والأدباء ، وعند قطاع كبير من الناس في عصرنا .

فالظاهرة قد تختلف في بواعثها ، في الوقت الذي تتشابه في جوهرها ، ولهذا تظل مشكلة الموت ، عبر كل العصور ، لها طابع الإشكال حين تنفصل عن تفسير يربطها

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ص ١٢١ .

(٢) د. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ١٣٤، ١٢٥ .

بقوى عليا تنظم الكون في حكمة وتعدل . فالدكتور عبد الرحمن بدوي يرى أن الموت يتصف بصفة الإشكال ، " فمن الناحية الوجودية نلاحظ أولا : أن الموت فعل فيه قضاء على كل فعل ، وثانيا : أنه نهاية للحياة بمعنى مشترك ... وثالثا : أنه إمكانية معلقة ... ورباعيا : أن الموت حادث كلي كلية مطلقة من ناحية ، جزئي شخصي جزئية مطلقة من ناحية أخرى " (١) .

"ويكون الموت مشكلة حين يشعر الإنسان شعورا قويا واضحا بهذا الإشكال ، وحينما يحيا هذا الإشكال في نفسه بطريقة عميقة ، وحينما ينظر إلى الموت كما هو ومن حيث إشكاليته هذه يحاول أن ينفذ إلى سره العميق ومعناه الدقيق من حيث ذاته المستقلة" (٢) .

إن ما جعل الجاهليين لا يرون إمكانية الخلود بعد الموت ، يرجع إلى عدم وجود دين يفسر لهم مغزى الوجود كما أشار أستاذنا الدكتور عفت الشرقاوي ، أو إلى رفضهم هذا التفسير وعدم قدرتهم على قبوله أو الاستجابة له ، فأكثر الشعراء كانوا على اتصال بأصحاب الديانات قبل الإسلام ، من مسيحيين ويهود ، ولا شك أنهم سمعوا وعرفوا شيئا عن الحياة بعد الموت ، ولكنهم على الرغم من ذلك رفضوه ، ولم يقتنعوا به إما : لمعجزهم عن إدراك ما وراء الظواهر والمحسوسات ، أو لعدم توافق هذه المقولات وأنماط حياتهم ، ولهذا فلأنهم عملوا إلى تصور شيء من البقاء المحسوس ، في صورة ابن يجعل صورة أبيه وقومه ، أو قبر يذكر الأحياء بالميت ، أو فعل حسني يخلد ذكره . إن الحياة بعد الموت تبدوا أمرا مستبعدا عند الإنسان الجاهلي ولهذا

(١) د. عبد الرحمن بدوي ، الموت والمعبرة ، ص ٥ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٧ .

فإن "خشية الموت لابد أن تجيء فتربطنا إلى عجلة الحياة وتذكرنا بأن ما بعد الموت سر
لا سبيل إلى استجلاء كنهه" (١).

يقول عروة بن الورد (٢) :

ذريتي ونفسي أم حسان إنني بها ، قبل أن أملك البيع مشترى
أحاديث تبقي والفتى غير خالد إذا هو أمسى هامة فوق صير
فالخياة هي الفرصة الوحيدة لأن يصنع الإنسان مجدا يخلده ، بعد موته ، فالأحداث
والذكر الحسن ، والذكرى الطيبة هي التي تبقى ، أما الإنسان فإنه غير خالد .
ولا شك أن هذا لا يخلص الإنسان من المشكلة الكبرى ، التي تقترن بالدهر ، وهي
النسيان ، فالخوف من الضياع والنسيان يمثل أساس المشكلة الوجودية .

يقول بشر بن أبي عازم (٣)

السم تر أن طول الدهر يسلي وينسي مثلما نسيت حذام
ولهذا فإن الإنسان يظل بين الحياة التي تمثل الإيجاب والدهر الذي يمثل القوة
السالبة . ويتمحض هذا عن صراع بين الإنسان والدهر ، صراع تنكشف من خلاله
الإمكانات الإنسانية ، فإذا كان سارتر يعرف الإمكانات بأنها " إمكانات غير

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، ص ١٣٧ .

(٢) ديوان عروة بن الورد ، ص ٦٦ .

(٣) ديوان بشر بن أبي عازم ، ص ٢٠٥ .

مكنة" (١) فإن هذه الإمكانيات البشرية هي المجال الوحيد الذي يحقق الإنسان ذاته فيه ، ولهذا فإن الصراع ضد الدهر بنا سلبيا عندما اتجه اتجاهها وجودها ، ولكنه كان إيجابيا عندما ارتبط بالواقع الذي يعيشه الجاهلي ، والذي يحقق فيه ذاته ، ويسحبي حقيقته ، ويدفع كل أنواع الأخطار التي تهدد وجوده .

" إن جوهر التجربة الجاهلية تقوم على أساس الصراع ضد الدهر ، الدهر هذا المصطلح الروحي الحضاري الشامل الذي يستحق تحليلا فلسفيا مطولا ، إنما تناولاته المباشرة ، إلى ذلك الفعل الشامل الخفي الذي يتضمن أحداث الوجود ويوجهها وجهات غامضة " (٢)

يقول الحارث بن حلزة في تصويره لخطوب الدهر وما تفعله بالناس وكيف أنها تطحنهم طحنا (٣)

لم يكن إلا الذي كان يكون	وخطوب الدهر بالناس فنون
رما قرت عيون بشعا	مرمض قد سعت منه عيون
والملمات فما أعجبها فما أعجبها	للملمات ظهور ويطون
يلعب الناس على أقدارهم	ورحى الأيام للناس طحون
يأمن الأيام معتر بها	ما رأينا قط دهر لا يخون

(١) مقدمة في الفلسفة العامة ، د. يحيى هويدي ، ص ١٦١ .

(٢) مطاوع صفدي وإيلي حاوي — موسوعة الشعر العربي ، ص ١٥ .

(٣) ديوان الحارث بن حلزة ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

"كان العربي يكافح في صور الشر اليومي إرادة الكلية التي تحترم الكون من بدايته حتى نهايته ، ولذلك كانت نشوة الشاعر بالبطولة والفروسية ، بالكرم والانتصار ، بالحب والحرية والفن ، كانت هذه النشوة علامة النصر الميتافيزيقي على الدهر" (١)

لقد تعرض الشاعر الجاهلي وقومه في البادية العربية لمشكلات كثيرة كالجدب والخوف والموت ، وقد استطاع الجاهليون أن يجدوا حلولا لمشكلة الجدب الصحراوي ، فارتحلوا إلى مواضع الخصب واشتغلوا بالتجارة مع الممالك الغنية المجاورة لهم ، كما استطاعوا أن يتغلبوا على مشكلة الخوف ، فكونوا جيشا للقبيلة ، وتحالفوا مع القبائل الأخرى ، وانتشرت دعوة الصلح والسلام التي تحمل لواءها بعض الشعراء مما خفف من حدة الحروب وشرورها . ولكن المشكلة الكبرى ، التي كانت تمثل القلق الوجودي الأكبر عندهم ، كانت مشكلة الموت . لقد ظلمت هذه المشكلة ، بكل قسوتها وغموضها ترهق فكر الجاهليين ، ووجدانهم فلم يتصوروا أن وراء الأحداث والظواهر قوى عاقلة مدبرة تنظم أمر الكون ، وتوجهه وجهة غائية لأنهم افتقدوا الدين الذي يفسر لهم مغالقات الوجود .

يقول خلداس بن زهير (٢)

وما السمر إلا هامة أو بلية يصفقها داع له غير عاقل

ولا شك أن التصور ، بوجود قوة غير حكيمة ، تدبر أمر الكون ، قد جاء من يقينهم ، بأن الفناء ينتظر الأحياء جميعا ، ولو أنهم تصوروا وجود حياة سرمدية

(١) موسوعة الشعر العربي ، ص ١٥ ، ١٦ .

(٢) أشعار العامريين الجاهليين ، ص ٣٧ .

لقداهم هذا ، إلى رؤية ما وراء الظواهر الحسية ، من ناحية ، وإلى تصور وجود قوى
علوية حكيمة ، تحمين على الوجود وتوجهه .

فالفناء مرتبط بلا غاية الكون ، وهذه مرتبطة بتصور أن القوة الفاعلة في الكون
قوة غير عاقلة ، تترصد المرء وترتبط بالشر الذي يدخل في نسج الوجود ارتباطا وثيقا في
تصورهم الجاهلي .

يقول الأسود بن يعفر النهشلي (١)

ولقد علمت سوى الذي نبأني	إن السبيل سبل ذي الأعواد
إن المنية والخوف كليهما	يؤي المعارم يرقبان سوادي
لن يرضيا مني وفاء رهينة	من دون نفسي طارفي وتلادي
ماذا أؤمل بعد آل محرق	تركوا منازلهم وبعد إباد
فإذا النميم وكل ما يلهي به	يوما يصير إلى بلى ونفاد

وذو الأعواد يمثل كناية عن الموت ، وهو سبيل كل حي ، حيث لا منجاة منه
فالمنية والخوف لا يقبلان فدية ، ولهذا فإنه لا يبقى للمرء أمل في الحياة ، وهو يرى
الأمم والقبائل تنفي ، وكل ما يراه من مظاهر النعمة واللهم يصير إلى بلى ونفاد .

والشاعر عندما يقرن النعمة باللهم إنما يكشف عن كون هذه المظاهر تلهي عن
نفسه ، وعن مصيره الذي ينتظره ، والذي يتمثل في الموت والفناء .

إن هذه الخطوات الفلسفية ، أو الرؤية التي قدمها الشعراء من خلال تأملاتهم
للكون والحياة ، جاءت مرتبطة بتميز نوعي ، لهؤلاء الشعراء ، وإحساس بالذات ، يفوق

(١) شعر النصرانية ٤٨١ - ٤٨٢ .

غيرهم من معاصريهم الذين تشلهم الحياة ، وتستغرقهم أحداثها اليومية ، فلا شك "أنه كلما كان الشعور بالشخصية أقوى وأوضح كان الإنسان أقل على إدراك الموت ، وبالتالي على أن يكون الموت عنده مشكلة ، ولهذا أيضا لا يمكن أن يكون الموت مشكلة بالنسبة إلى من يكون ضعيف الشعور بالشخصية (١)

ولقد كان الشعراء ، بصفتهم الطبقة الواعية المثقفة في هذا العصر ، أكثر تعلقا بالحياة ، وحرصا عليها ، ومعرفة بقيمتها فعملهم الإبداعي يتصل بالوجود الإنساني المطلق ، ويتعلق بالخلود ، ويطلب استمرار الحياة . وإذا أردنا أن نناقش تصور هؤلاء الشعراء لمشكلة الموت ، تلك المشكلة التي ارتبطت عندهم بمسئلتها — حسب تصورهم — وهو الزمن أو الدهر ، فلا بد أن نتأمل موقفهم من هذه المشكلة ، ونظرهم إليها ، وتفسيرهم لها ، والسلوك الذي رأوا أن يصاحبها أو ينتج عنها ، سواء أكان استسلاما وبأسا ، أم دعوة للهو والانطلاق والإغراق في اللذات ، أو كان دعوة لاكتساب المعالي ، وفعل الباقيات التي تغلذ ذكر المرء بعد موته أو كانت دعوة للموت نفسه في ميدان الشرف والجد ، ما دام حقيقة مؤكدة وأمرًا عتوما وسوف نلاحظ أن هناك نوعا من العلاقة ، بين عالم الشعر ، وبين نظراته لمشكلة الموت والزمن ، فالفارس له نظرة تختلف من بعض النواحي ، عن الشعراء غير الفرسان ، كما نرى بعض ملامح الاختلاف ، عند شاعر متدين كالسموأل ، الشاعر العربي اليهودي ، وعدي بن زيد الشاعر العربي النصراني ، وغيرهما من شعراء الجاهلية .

وفي ديوان امرئ القيس نجد نظرة شبه متكاملة ، للدهر ، تعبر عن رؤية لها ملامح متميزة .

(١) د. عبد الرحمن بدوي ، الموت والعبقريّة ، ص ٨.

يقول امرؤ القيس (١)

ألم أعيرك أن الدهر غول ختور العهد يلتهم الرجال
أزال من المصانع ذا ريش وقد ملك السهولة والجبالا
همام طمطح الآفاق وحيا وساق إلى مشارقها الرعالا

إن الزمن هو تلك القوة الخفية ، المدبرة للأحداث والشاعر حين يصور الزمن ويجسده في تلك الصورة الحسية ، إنما يكشف عن تصور ورؤية وموقف ، لقد كان الجاهليون ينظرون إلى الزمن ، من خلال أحداثه ، ولأن هذه الأحداث تمثل سلبا بالنسبة للإنسان ، فإن نظرهم للزمن تتم عن عداة له ، وتوجس منه وحرية ، إن تصوير الشاعر للدهر مقترس ، ختور العهد ، غدار يلتهم الرجال ، ويزيل القرى ويملك السهول والجبال ، ويبدد بقوته الآفاق ، ويسوق الأحياء إلى مشارقها ، حيث الفناء ، والعدم ، هذا التصوير يكشف عن موقف الشاعر الذي يمثل رؤية العصر ، حيث لا توجد فلسفة واضحة في الحياة والموت ، والزمان ، بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة .

إن الصورة هنا تجسيد للمعنوي ، وتشخيص له ، وهي صورة استعارية ، تتوالى فيها الاستعارات من خلال استخدام الفعل المسند إلى الدهر ، أو هي صورة وصفية إذا سلمنا بأن الجاهليين كانوا ينظرون إلى الدهر بوصفه فاعلا فينسبون إليه الأفعال كما تنسب للخالق تعالى .

وفي كلا الحالتين فإن التأمل للصورة ، يجد أنها تتميز بالحركة مما جعلها تقترب من مستوى التعبير الدرامي ، فالأفعال : يلتهم - أزال - ملك - طمطح - ساق : تقدم الدهر من خلال الحدث ، كما أنها تشيع في الصورة حركة واضحة ، كما نجد

٢٠٠ ديوان امرؤ القيس ، ص ٤٨٧ ، ٤٨٨ .

الاستفهام للنفي الذي يفيد التقرير والتوكيد بأن ن الذي يوحى بأن الشاعر قد انتهى
لهذه الحقيقة ، وهذا هو ما يطفو أمامنا على السطح ، ولكن تعمق المعنى يجعلنا نرى أن
الشاعر مازال حائرا ، كما نلاحظ أن الشاعر يستخدم صيغة فعول في وصفه للدهر بأنه
مختور ، وهذه الصيغة في بنيتها الصرفية توحى بالهول المتمثل في الدهر ، والواقع على
نفس الشاعر .

وهناك الفعل **طحطح** الذي يقدم تمثيلا صوتيا للحدث ^(١) ، أما وقوع الفعل على
الآفاق وهي "ما ظهر من نواحي الفلك وأطراف الأرض" ^(٢) فإنه يجسد هيمنة الزمن
على الكون كله . ثم نرى التمييز "وحيا" يشير إلى أسلوب الدهر في الفعل ، فالوحي
"الإشارة والكتابة والرسالة والإلهام والكلام وكل ما ألقته إلى غيرك" ^(٣) فأداة الزمن
خفية لا ترى ، والفعل يلتهم يدل على وحشية الزمن ، والفعل أزال يدل على الإفناء
والدمار ، والفعل ملك يدل على الهيمنة ، والفعل ساق الذي يمثل الزمن محاربا أو راعيا
يسوق الأحياء إلى النهاية . وهكذا نرى أن التركيب والتصوير يتفاعلان من خلال
العناصر المكونة للسياق ، من ألفاظ ، وصيغ ، وأصوات ، في هذه الأبيات ، فمهمة
الأديب "أن يهيئ للألفاظ نظاما ونسقا وجوا يسمح لها بأن تشع أكبر شعنتها من
الصور والظلال والإيقاع وأن تتناسق ظلالها وإيقاعها مع الجو الشعوري الذي يريد أن
يرسمه" ^(٤) أو الذي يسيطر عليه والصورة الشعرية هنا ، تقدم لنا حقيقة الزمن من خلال

(١) يسمى هذا التمثيل الصوتي الأنوماتوية.

(٢) لسان العرب ، مادة أفق.

(٣) لسان العرب مادة وحي.

(٤) سيد قطب ، النقد الأدبي ، ص ٣٧.

روية الشاعر . وهي حقيقة أدبية لا تنفصم عن الواقع ، وإن تجاوزته ، فالحقيقة الأدبية "هي تلك التي تقدمها لنا التجربة الإنسانية الناشئة عن علاقة جوهرية بين الذات والموضوع" (١)

إن هذه العلاقة أو الجدل بين الشاعر وقضية الموت جعل الصورة ذات أبعاد إنسانية في الوقت الذي وفر لها عنصر الجودة.

وفي قصيدة أخرى يقول امرؤ القيس : (٢)

أرانا موضوعينَ لأمرٍ غيبٍ	ونسحر بالطعامِ وبالشرابِ
عصافيرٌ ، وذهبانٌ ، ودود ،	وأجرأ من مملحة الذئابِ
وكل مكارم الأعلاق صارت	إليه مني ، وبه اكتسابي
فبعضُ اللومِ عاذلي ، فإن	ستكفيني التجاربُ ، وانتسابي
إلى عرقِ الثرى وشجّتْ عروقِي ،	وهذا الموتُ يسلبني شبابي
ونفسي سوف يسلبها ، وجرمِي ،	فيلحقني ، وشيكا ، بالترابِ
ألم أنضِ المطى بكل عرق	أُمق الطول ، لماع المسرابِ
وأركب في اللسهم المجر ، حسي	أنال مأكَل القحم الرغابِ
وقد طوّفتُ في الآفاق ، حق	رضيت ، من الغنيمة ، بالإيابِ
أبعد الحارث ، الملك ، بن عمرو ،	وبعد الخثر حجر ذى القبابِ
أرجي من صروف الدهرِ لينا	ولم تغفل عن الصمم المضابِ
وأعلم أنني ، عما قريب ،	سأنشب في ثياب ظفرٍ ونابِ
كما لاقي أبي حجر ، وجدي	ولا أنسى قتيلاً بالكلابِ

(١) د. عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، ص ٢٣ .

(٢) ديوان امرؤ القيس ، ص ٢٢٢ ، ٢٢٦ .

يقف الشاعر متأملاً الوجود الإنساني ، في مواجهة الزمن ، تلك القوة المجهولة ، وهو حين يرى أنهم مسرعون لأمر غيب ، يكون قد جسد ما رآه من مفارقة ، لأن الإنسان لا يسرع إلا من أجل شيء معلوم ، وبما يزيد من حدة هذه المفارقة ، أنهم مسرعون لأمر لا يعلمونه ، وفي نفس الوقت يسحرهم الطعام والشراب ، أنهم لا يعنون حقيقة رحلتهم ومصيرهم ، وحتى عند وعيهم هذه الحقيقة فإنهم لا يسلكون إزاء ذلك ما يجب عليهم . وليس ذلك سنة بني الإنسان فقط ، وإنما هو سنة الأحياء جميعاً . والشاعر في وعيه بهذه الحقيقة ، يواجه هذا الواقع بسلوك منفرد صارت همته إلى اكتساب مكارم الأخلاق .

ويتصور الشاعر ، أن هناك عاذلة تلومه ، وربما كانت هذه العاذلة رمزاً للأنسا العليا ، التي تحاسب صاحبها على مالا ترضاه منه ، ثم نراه بعد ذلك يجعل من نفسه منتسباً إلى عرق الثرى حيث المصير المنتظر ، كما يستحضر الموت الذي سيسلبه أمام ناظره ، وإذا كان استلاب الشباب هو أول درجات الموت فإن الموت مسياً في ليسلبه نفسه وجسمه ، ويلحقه بالتراب . وكأنما عز على الشاعر أن تكون هذه هي نهاية المطاف بالنسبة له ، فعاد يسترجع أمجاده في الماضي مستفهماً ومقرراً ما حققه في ماضيه ، ويذكرنا هذا بقول الدكتور زكريا إبراهيم "إن هذا الماضي الذي افتقدته ، والذي لم يعد أي حدث من أحداثه حقيقة حاضره بالفعل ، لن يلبث أن يبدو لي بمثابة الشيء الوحيد الذي امتلكه ، أليس الماضي هو الذي يعبر عما استطعت أن أجعل من نفسي ، إن لم أقل بأنه هو الذي يعبر عما أنا كائن به بالفعل" (١)

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، ص ٨٤ .

وعندما يصل الشاعر إلى قوله بأنه قد طوف في الآفاق ، حتى رضي من الغنيمة بالإياب ، فإننا نجد أنفسنا أمام رمز لعودة محاصرة للإنسان ، من رحلة حياته ، فهو يمثل هذا البطل الواقعي ، في مأساته ومواجهته لواقعه ، في مقابل البطل الأسطوري ، الذي كانت تصوره الأساطير — قديماً — عائداً منتصباً من رحلته ، التي صنع فيها أو أتى منها بشيء أشبه بالمستحيل .

ورعاً ارتبط ذلك بظاهرة تخلص الشاعر الجاهلي ، في هذه الحقبة ، من سيطرة الأسطورة على وعيه . فلقد أراد شاعرنا أن يفعل ما لا يقدر عليه ، ولا طاقة له به ، وحاول أن يتحدى العجز والقهر ، ورحل من باديته إلى بلاد بعيدة ، ولكنه وجد نفسه يعود راضياً من الغنيمة التي كان ينشد لها بالإياب . ولكن الرجوع عندما يصبح أملاً في حد ذاته ، يكون بمثابة استسلام من الإنسان ، فنراه يعود بجزراً آماله الضائعة ، ليجد نفسه مطحوناً بين أنياب الزمن .

ثم نراه بعد تأمله لتجربته الذاتية ، يحاول أن يربط بين هذه التجربة وغيرها من تجارب الماضين ، فالإنسان — كما يعرفه هيدجر — "هو كائن الموت ، أي أنه الكائن الذي يدخل الموت في نسيجه وجوده" (١)

إن هذه الصورة التي قدمها امرؤ القيس تلتقي مع الصورة التي يرسمها الوجوديون المعاصرون للوجود "فالوجود كما يفهمه الوجوديون وجود ملغز ، لا يبين عن نفسه ، معقد أشد التعقيد ، وهو لهذا كله لا يخلف للإنسان إلا الحسرة ، والشعور بالعجز وعدم الاكتراث" (٢)

(١) د. يحيى هويدي ، مقدمة في الفلسفة العامة ، ص ١٦٢ .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٦٢ .

إن الشاعر يسأل : أبعد هؤلاء الناس الذين فقدهم يرجو من أحداث الدهر ليناً ، وهو يعلم أنه عما قريب سيموت . إنه يقدم حيرته إزاء الدهر ، وهي حيرة ممتدة لا تنتهي . فعلى الرغم من يقينه بموته ، يستفهم عن رجائه ، وهو يعلم أنه لا جدوى من هذا الترجي .

ومع ما في استفهامه من إنكار لسلوكه ، فإن الدلالة لا تقف عند مجرد الإنكار ، بل تتجاوز إلى الكشف عما في مسلك الإنسان ، وتكوينه النفسي والعقلي ، من تناقض ، وما في طبيعته البشرية من مفارقة ، فالاستفهام تعبر عن حيرة وجودية ، لأن الرؤيا كلما ازدادت وضوحاً أصابت الإنسان ، بما يشبه الانبهار ، فيزداد بالتالي غموضها وإشكالياتها .

إن كل حركة في الزمن هي حركة نحو الموت ، وكل طلوع شمس وكل غروب يمثل نقصاً في ذخيرتنا من الحياة.

يقول عبيد بن الأبرص : (١)

يا حارُّ ما راح من قومٍ ولا ابتكروا إلا وللموت في آثارهم حادي
يا حارُّ ما طلعت شمس ولا غربت إلا تقرب آجالٌ ، لميعادٍ
هل نحن إلا كأرواحٍ تمر بمما تحت التراب وأجساد كأجسادٍ

إن القصر في البيت الأول ، يؤكد حقيقة يعيها الشاعر ، وتتصل بقسدر الإنسان المحتوم . فكل حركة لا تكون إلا متبوعة بالموت ، أما القصر في البيت الثاني فإنه يؤكد حقيقة أخرى تتمثل في أن كل شروق وغروب ، إنما يقرب الآجال نحو الموت.

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣٣ .

ثم يأتي القصر في البيت الأخير والذي استخدم له الشاعر هل ، ولا النافية ، ليعرض الحقيقة المؤكدة في صورة استفهام حيث يظل لأداة الاستفهام فعالية ، وأثر واضح على الرغم من مجيئها في القصر .

وهو قصر من خلال التشبيه فنحن لسنا إلا كأرواح ، وأجساد تتشابه في قبرها ، فلا تمايز بعد الموت . إن للمرأة أياماً معدودة ، والمنية تترصد الإنسان وهو يلقاها على غير موعد ، ومن لم يمّت اليوم ، لا بد أن يموت غداً ، ومن يتوهم خلاف ذلك فعليه أن يتهاى هذه الحقيقة.

يقول عبيد بن الأبرص : (١)

وللمرء أيام تعد وقد رعت	حبال المنايا للفق كل مرصد
منته تجري لوقت وقصره	ملاقاتها يوماً على غير موعد
فمن لم يمّت في اليوم لا بد أنه	سيعلقه حبل المنية غداً
فقل للذي يغنى خلاف الذي مضى	هياً لأخرى مثلها فكان قد

فالقصر في قوله (وللمرء أيام) يضعنا أمام حقيقة مؤكدة ، هي أن كل ما يملكه المرء ، هو مجرد أيام ، أما الصورة الاستعارية (حبال المنايا) فلها تكشف عن تصور حسي للموت ، وقوله (للفق كل مرصد) يجسد الخوف من الموت ، فالمنايا تترصد الإنسان في كل مكان . وقوله (منته تجري) صورة لحركة الموت التي تغشى الوجود كله .

١ (ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣٠ .

وتتطور الصورة بقوله (وقصره ملاقاتها على غير موعد) فكأنما قد قدر على الإنسان أن يلاقي المنية دون موعد وهي تطوير للصورة السابقة ، والتي جعلت المنية تقف للإنسان في كل مرصد ، وبأي البيت الثالث في صورة شرطية تكشف عن حقيقة واقعة ، تتمثل في أن انتفاء حدوث الفعل في الحال لا يتعدى إلى الاستقبال . فالموت هو الحقيقة التي لا شك فيها . أما البيت الأخير ، فإنه يؤكد حقيقة اتصال الأحداث وثباتها ، فما حدث في الماضي ، لا بد أن يستمر حدوثه على الرغم من وجود احتمال عدم الحدوث .

يقول زهير بن أبي سلمى : (١)

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه ولو نال أسباب السماء بسلم
وإذا كان الشرط عند النجاة ترتيب أمر على أمر بأداة (٢) فإن ذلك لا يعني أن نفس الشرط يستتبع نفي الجواب ، وهذا واضح من قول زهير ، فنحن لا نفهم من البيت أن من لا يهاب المنايا لا تناله ، لأن العلاقة هنا قد أحييت إلى أمر خارج البنية اللغوية ، فالموت واقع لا محالة على من يهاب الموت ومن لا يهابه .
ومما يزيد من الألم والحزن والضيق بأن الناس يغنون والذهب باق لا يتفد .

يقول حاتم الطائي : (٣)

هل الدهر إلا اليوم أو أمس أو غد كذلك الزمان بيننا يتردد
يرد علينا ليلة بعد يومها فلا نحن ما نبقي ولا الدهر ينفد
لنا أجل إما تنأى إمامه فنحن على آثاره نتورد

(١) ديوان زهير ، ص ٣٠ .

(٢) للمعجم الوسيط ، ص ٤٨١ .

(٣) ديوان حاتم ، ص .

وليس فناء الإنسان ، وخلود الدهر ، هو ما يقلق الإنسان فقط وإنما جهل الإنسان بما يأتي به الغد ، هو الذي يعمق من هذا القلق .

يقول زهير بن أبي سلمى : (١)

وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما لي غد عم

وبعض الشعراء يؤمن بأن للإنسان أجلا محتوما ومقدرا ، فالموت هو الحقيقة التي لا يجهلها أحد ، ولا يدفعها عن الإنسان علمه ما.

تقول سعدى بنت الشمر دل : (٢)

ولقد علمت لو أن علما نافع أن كل حي ذاهب فمـودع

ويقول عبيد بن الأبرص : (٣)

أوصى بنبي وأعمامهم بأن المنايا لهم راصدة

لها مدة فنفس العباد إليها وإن جهدوا قاصدة

فلا تجزعن لحمام دنا فللموت ما تلد الوالدة

أما زهير فإنه يرى أن المنايا يحيط عشواء تصب من تصيب دون تميز
فيقول : (٤)

رأيت المنايا يحيط عشواء من تصب تمته ومن تخطيء يعمر فيهمرم

(١) ديوان زهير ص ٢٩ .

(٢) الأصمعيات ، ص ١٠٢ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٥٥ .

(٤) ديوان زهير ، ص ٢٩ .

ويقول كعب : (١)

لو كنت أعجب من شيء لأعجبني سعى الفتى وهو مغبوء له القدر
يسعى الفتى لأمر ليس يدركها والنفوس واجدة والهم ينتشر
وقد مخض هذا عن حيرة أصابت الشاعر الجاهلي في مواجهة ذلك المجهول.

يقول أحيحة بن الجلاح : (٢)

وما يدري الفقير متى غناه ، وما يدري الغني متى يعيل
وما تدري ، وإن ألقحت شولا ، أتلقيح بعد ذلك أم تحيل
وما تدري ، إذا ذمرت سقبا ، لغيرك أم يكون لك الفصيل
وما تدري ، وإن أجمعت أمرا ، بأي الأرض يدركك المقييل

إن هذا الاستفهام المتكرر يبرز الحيرة التي تغشى الشاعر في مواجهة أحداث الدهر ، وهي حيرة تتصل بذلك المجهول الذي يرتبط بما تأتى به الأيام ، وهي حيرة تجعل الإنسان متوجسا من المستقبل خائفا منه ، بل إن كثيرا من الشعراء قد قرنوا ذلك بالشر الكامن في الوجود ، وقد جاء ذلك بسبب انعدام الرؤيا ، وفقدان الإيمان بقوى عليها عاقلة خيرة .

يقول الملقب العبيدي : (٣)

وما أدري إذا يممت أمرا أريد الخير أيهما يليني

(١) ديوان امرؤ القيس ، ص ٢٤١ .

(٢) جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٣١ .

(٣) ديوان الملقب العبيدي ، ص ٢١٣ .

اللعير الذي أنبا أبتغيه أم الشر الذي هو يتغني

ولا شك أن هذه الحيرة ، وهذا الجهل بالمصير يشغل حيزا واسعا ، من معاناة الإنسان عبر العصور ، فالخوف مما سيأتي ، أو ما يترتب على أفعالنا من نتائج ، يشكل قاسما مشتركا ، بين كثير من الناس ، وكثير من الأجيال . "وحيثما يتوهم الإنسان أن الكون بأسره لا يمثل سوى مجموعة من الأخطار أو التهديدات ، فهناك قد يتخذ الخوف من المجهول طابع الخوف الطبيعي من عدو شرس لا يمكن للإنسان سوى البغضاء والعداء . (١)

ولا شك أنه في عصر كالعصر الجاهلي ، وفي غيبة دين يعصم الإنسان من اليأس تنتهي المواجهة ، بإحساس الإنسان بالخيبة والإحباط .
يقول طرفة : (٢)

ومن حارب الأيام طاشت سهامه ومن أمن المكروه فالدهر عاقه
وتقول جنوب الهذلية : (٣)

كل امرئ بطوال العيش مكثوب وكل من غالب الأيام مغلوب
وكل م غالب الأيام من رجل مود وتابعه الشبان والشيب

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحياة ، ص ١٧٢ .

(٢) ديوان طرفة بن العبد ، ص ٢٢٤ .

(٣) ديوان الهذليين ، ج ٣ ص ١٢٤ .

ولا شك أن تكرار لفظة (كل) يجعل القضية تستغرق الناس جميعا ، كما أن العلاقة بين طرفي الجملةتين تقوم على التقابل ، فطول العيش ومغالبه الأيام عندهم الجدوى ، يقابلها حقيقة أن الإنسان مغلوب سائر نحو الموت .

والمنية حين تأتي المرء ، لا يمنعها منه حصن ، ولا يمنعه منها هروب أو انتقاء .

يقول أوس بن حجر : (١)

ولو كنت في ريمان تحرس بابي أراجيل أحبوش وأغضف آلف

إذن لأتني حيث كنت منوي يحب بها هاد لإثري قائف

وطول الشرط هنا قد يجعل الشرط مستوفيا لأطراف القضية ، أما "لو" فإنها لا تفيد امتناع الجواب لامتناع الشرط ، لأنه حتى لو لم يتمتع الفعل ، فإن الجزاء واقع لا محال . لقد سيطر على وعي الجاهلين ، ووجدانهم ، إلى حد بعيد ، حتى إن بعض الشعراء قد جعلوا الناس بني الأيام ، وهو تعبير يتوازى مع النظر إلى الدهر بوصفه القوة الفاعلة في الكون . يقول أبو قيس بن الأسلت : (٢)

يا بني الأيام لا تأمنوها واحذروا مكراها ومسر الليالي

واعلموا أن مرها لنفاد الـ ————— مخلق ما كان من جديد وبالي

ومن الشعراء من جعل الأحداث والمصائب ، بنات الدهر لأنها اقترنت في وعيهم بالدهر ، ويتمحض الجدل بين الإنسان والدهر ، أو بينه وبين أحداث الدهر ، عن مواجهة وصراع بين قوتين غير متكافئتين.

(١) ديوان أوس بن حجر ، ص ٧٤ .

(٢) ديوان أبي قيس ، ص ٨٧ .

يقول عمرو بن قميئة : (١)

رميتي بنات الدهر من حيث لا أرى فما بال من يرمى وليس برام
فلو أن ما أرمي بنبل رميتها ولكنما أرمي بغير سهام

ويقول المزدق العبدي : (٢)

هل للفتى من بنات الدهر من واثق أم هل له من حمام الموت من راق
كأنني قد رماني الدهر عن عرض بنافذات بلا ريش وأفواق

فالدهر قوة تواجه الإنسان ، وترصده وتتحين منه الفرص ولا شك أن الاستفهام هنا ، يكشف عن حيرة الإنسان إزاء الدهر ، ونحن لا نغالي أو نجالي الحقيقة إذا قلنا: إن أول استفهام للإنسان وأهمه كان استفهاما وجودها ، اتصل بجدله مع عالمه ، ومحاولة استكناه حقائق الوجود ، وتفسيرها ، وتجاوز تلك الضبابية التي تغشاها ، وتحجب رؤيته وتسير حيرته .

يقول عمرو بن قميئة : (٣)

جلح الدهر وانتحي لي ، وقدمما كان ينحى القوى على أمثالي
أقصدتني سهامه إذ رأيتني وتولت عنه سليمي نبالي
لا عجيب فما رأيت ، ولكن عجب من تفرط الآجال

(١) ديوان عمرو بن قميئة ، ص ٤٥ / ٤٦ .

(٢) للمفضليات ، ص ٣٠٠ .

(٣) ديوان عمرو بن قميئة ، ص ٦٥ - ٦٦ .

فالشعراء يجسدون هذه القوة الخفية ، في صور محسومة ، فالزمن كالصائد
والفارس ، أي أنه لا بد لكي يكون فاعلا ، من أن يشبه الإنسان ، وأن تكون له مثل
أسلحته وأساليبه ، وإن كانت أسلحة الدهر أقوى وأمضى وأخفى .

تقول الخنساء : (١)

لكن سهام المنايا من يصيبن له لم يشفه طب ذي طب ولا راق
ومعنى هذا أن المعركة غير متكافئة ، وأن الإنسان لا قبل له بمواجهة الدهر بل
محاربه . "إن الشعور بالزمان إما يطوله أو يقصره ، هو شعور في الآن نفسه بالفناء وعلق
كل فناء" (٢)

فهما حاول الإنسان لأن ينسى ، أو يتناسى واقعة الموت فإن كل شيء حوله
يذكره بما ، فحركة الزمن هي حركة نحو الموت ، وموت الآخرين بمثابة تأكيد لوقوع
الممكن والمحتمل .

يقول طرفة بن العبد : (٣)

صباح الفقى ينمى إليه شبابـه وما زال ينمى إليه مسـاؤه
ويكي على الموتى ويترك نفسه ويـزعم أن قد قل عنهم عناؤه

(١) ديوان الخنساء ، ص ١٨١ .

(٢) د. عبد الرحمن بدوي ، الموت والعبقريّة ، ص ٤٣ .

(٣) ديوان طرفة ، ص ١٥٧ .

إن هذه النزعة العدمية جعلت الشاعر يهرع إلى التشبث بنوع من البقاء المحسوس
يتمثل في القبر ، ولهذا فإن الحديث عن القبر ، يتكرر في أشعار الجاهليين ، تكرارا
ملحوظا ، وكأن القبر قد أصبح رمزا حسيا لنوع من البقاء بعد الموت ، وتذكر الأحياء
للإنسان ، فهذا حاتم الطائي يوصي زوجته أن تنضح قبره بالخمر بعد موته ،
فيقول : (١)

أماوي إمامت فاسمي بنطقة من الخمر فانضحن بها قيري
فالقبر هو المأوى الذي يصير إليه كل إنسان غنيا كان أم فقيرا ، يقول عمرو
بن شاس : (٢)

نظوف ما نظوف ثم يأوى ذرو الأموال منا والعديم
إلى حفر أسافلهم جوف وأعلامن صفاح مقيم
فالحركة وهي رمز الحياة لا بد أن تصير إلى ثبات يقتنن بالفناء ، ولكن الذي
نلاحظه أن اهتمام الجاهليين بالقبر ، لم يكن بارزا بدرجة كبيرة لعدم إيمانهم بالبعث
الجسدي كما نرى عند المصريين القدماء فقد "بذل المصريون كثيرا من مالهم ووقتهم
ومهارتهم وجهدهم في بناء مقابرهم وتأثيثها ، وذلك لعقائد خاصة بالحياة بعد
الموت" (٣)

(١) ديوان حاتم الطائي ، ص ٤٣ .

(٢) ديوان عمرو بن شاس ، ص ٥٠ .

(٣) ج . هـ - برستد ، انتصار الحضارة ، ص ٩١ .

أما اهتمام الجاهليين فقد كان مرتبطا بالبقاء في ذاكرة الجماعة ، لأن هذه الحياة قامت على الترحال ، كما أنهم لم يكونوا أهل عمران وتشيد ولهذا فإن القبور تتساوى في هيئتها فلا يختلف قبر عن قبر .

يقول طرفة بن العبد : (١)

أرى قبر نحام بخيل بماله كقبر غوى في البطالة مفسد

ترى جثوتين من تراب عليهما صفائح صم من صفيح منضد

ولكنهم اعتقدوا بأن الميت يخرج منه هامة بعد موته ، وقد جاء في اللسان أن العرب كانت تقول : إن عظام الموتى ، وقيل : أرواحهم ، تصير هامة فتطير وقيل : كانوا يسمون ذلك الطائر الذي يخرج من هامة الميت الصدى" (٢) . وقد جاء أيضا أن العرب كانت "تزعّم أن روح القتل الذي لم يدرك بثأره تصير هامة فتزقو عند قبره تقول ، أسقوني ، فإذا أدرك بثأره طارت" (٣) ، ولا شك أن لهذا علاقة بتسمية الهامة الصدى . وكان الصدى هو هامة القتل الظامئ إلى النار .

يقول أبو ذؤيب الهذلي : (٤)

وما أنفس الفتيان إلا قرائن تبين ويقي هامها وقبورها

(١) ديوان طرفة ، ص ٥٢ - ٥٣ .

(٢) اللسان ، مادة هوم .

(٣) ديوان طرفة ، ص ٥٢ - ٥٣ .

(٤) ديوان الهذليين ، ص ١٥٦ - ١٥٧ .

وهذا يكشف عن أن تصورهم للنفس لا يرتبط بالهامة ، حيث إن النفس قرينة
تذهب كما تذهب القرائن وتبقى الهامة والقبور.

يصف أبو زيد الطائي ما تبقى من أخيه بعد موته فيقول : (١)

في ضريح عليه عبء ثقیل من تراب ، وجندل منضود
عن يمين الطريق عند صدی حر أن يدعو بالويل ، غير معود
صادها يستغيث ، غير معاث ولقد كان عصرة المنجود

وتكشف الجملة الأعمرة ، عن إحساس الشاعر بالمفارقة والحيرة ، وكأنه يستبعد أن
يموت ذلك العظيم . والحنساء تتحدث عن الزمان وما تشعر إزاءه من مفارقة
فتقول: (٢)

أبقى لنا كل مجهول وفجعنا بالخالسين فهم همام وأرماس
ولا يبقى أمام الجاهلي في مواجهة هذا الفناء المحيط به ، غير أن يلتمس من أصحابه
أن يمروا بقره فيذكروه ، ويذكروا حياته وأفعاله .

يقول المتلمس الضبي: (٣)

خليلي إما مت يوما وزحزحت منايكما فيما يزحزحه الدهر
فمرا على قسري ، فقموا فسلما ، وقولا: سقاك الغيث والقطر باقرا
كأن الذي غيبت لم يله ساعة من الدهر والدينا لها ورق نضر

(١) جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٦٠.

(٢) ديوان الحنساء ، ص ١٥٥.

(٣) ديوان المتلمس الضبي ، ص ٢٥٦ - ٢٥٧.

ولم تسقه منها بعذب ممنوع برود حتمه القسوم وجراحة بكر
ولم يصطبغ في يوم حر وقرة حميا فذبت في مفاصله الخمر
ولم يرع العيس الكوانس بالضحي بأسرار مولى ، ألدته صفر

فالشاعر هنا يكشف عن المفارقة الضاربة في نسيج الوجود ، فهذا الذي قد أصبح
رهين البلى في القبر ، كان بملاً الحياة حركة ، وكان يترع من كأسها وملذاتها ولم يبق
أمام الشاعر سوى أن يطلب من صاحبيه أن يمرا فيسلما عليه في القبر ، وأن يدعوا لهذا
القبر بالسقيا التي ترمز إلى الحياة ، وهذا يرينا ، أن الشاعر لا يعبأ أو يهتم بما صار هو
إليه ، فالدعاء هنا لقبر وليس للميت ، فالقبر هو الباقي ، ولهذا فإن الدعاء بالسقيا يتوجه
إليه ولو كان يؤمن من الحياة بعد الموت ، لطلب أن يدعوا له بالخير أو الرحمة والراحة
في قبره ، فقد أصبح جزءا من القبر ، ومجرد حنة هامدة كالتراب . والبيت الثالث
يكشف لنا عن استغراب الشاعر من الموت ، الذي ينتهي إليه الإنسان بعد حياة مملوءة
بالحركة ، وكأنما الحياة لا بد أن تمتد وتمتد بالإنسان ، وإذا كان كففا لها قادرا على
الأخذ بأسبابها ، "فالإنسان لا يموت دون أن يصدر حكما على حياته ، بل دون أن
يكون قد وضع وجوده موضع التساؤل... وكان وجوده نفسه مهمة لا بد له
وللآخرين من الحكم عليها ، وفقا لمعايير خاصة " (١)

يقول طرفة بن العبد : (٢)

فلولا ثلاث هن من حاجة الفتى وجلك لم أحفل متى قام عودي

(١) د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحياة ، ص ٢٣٥.

(٢) ديوان طرفة ، ص ٥٠ - ٥١.

فمنهن سبقي العاذلات بشسربة كميت متى ما تعل بالماء تزيد
وكرى إذا نادى المضاف مجببا كسيد الغضا نهته المتورد
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب بيهكنة تحت الطراف الممدد

وكاننا هنا بإزاء نظرة ترى وجوب الحياة للفارس الذي يحيا الحياة بجدها وهوها ،
وهي نظرة تقترب من نظرة الخنساء التي ترى وجوب الحياة للشرفاء الحالمين حيث
تقول: (١)

إن الزمان وما يفنى له عجب أبقى لنا ذنبا واستوصل الراس
فهي ترى أن الزمن يسير على غير المعقول وعلى غير ما نتظر من استمرار الحياة
للرعوس ، وذوى الشرف ، وأصحاب الجهد ، وسلبها من الأذنان ، والعامه من غير
ذوي الشأن والحسب . والنايفة يرى أنه ما دام بمدوحه النعمان قد مات ، فليس لأحد
من الناس أن يرجو الخلود ، وكاننا به يقرر أن من يستحق الخلود والحياة قد مات ،
فليس لمن لا يستحقون الحياة أن يأملوا في الخلود. يقول النابغة : (٢)

وإن امرأ يرجو الخلود وقد رأى سرير أبي قابوس يغدي به عجز
وهكذا يصبح الإنسان في مواجهة قوة غير حكيمة ، بل قوة تقترب بالشر ، لأن من
يستحق الحياة لا يحياها ، حيث تعاجله منيته ، وفي الوقت يطول العمر من لا يستحق

(١) ديوان الخنساء ، ص ١٥٥ .

(٢) ديوان النابغة ، ص ١٩٤ .

الحياة ، من وجهة نظر الجاهلي ، ويتج عن ذلك إحساس بمكر الدهر وخداعه واقترانته بالشر .

يقول أبو دؤاد الإيادي : (١)

والدهر يلعب بالفق والدهر أروغ من نعاله

ويصل الأمر بالجاهلي إلى تصور نفسه يقامر للنية على الحياة والموت

يقول النابغة الذبياني : (٢)

ونحن نرجي الخلد إن فاز قدحنا ونهرب قدح الموت إن جاء قامرا

ولو أنهم كانوا يرون وجود قوة منظمة ومدبرة للكون ، لما وصل بهم الأمر إلى مثل

هذه الصورة . وهكذا نرى أن الشاعر الجاهلي ظل في مواجهته للزمن عاجزا عن تقديم

رؤية شاملة للحياة والموت ، فتنتهي شاعرة كالتخسأ إلى حقيقة أنه (٣)

لا خير في عيش وإن أملاوا والدهر لا يبقى له باقية

ويتنتهي شاعر آخر إلى التصريح بالأثر السيئ للموت في هذه الحياة.

فترى محمد بن كعب الغنوي يقول : (٤)

لقد أفسد الموت الحياة وقد أتى على يومه علق على جنب

(١) ديوان أبي دؤاد ، ص ٣٣٣.

(٢) ديوان النابغة ، ص ٦٨.

(٣) ديوان التخسأ ، ص ٢٦٤.

(٤) ديوان النابغة ، ص ١٩٤.

ويقول عدي بن زيد : (١)

إن للدهر صولة فاحذر لها	لا تمان قد أمنت الدهورا
قد يبيت الفقى صحيحا فردى	بعد ما كان آمنا مسرورا
إنما الدهر لين ونطوح	يترك العظم وأهبا مكسورا
لا أرى الموت يسبق الموت شيء	نفص الموت ذا الفنى والفقيرا

فالدهر والموت قرينان ، ولهما أثرهما السيئ على الوجود كله ، ولهذا فإن العظمة الكبرى هي التي نستخلصها من الدهر . يقول عدي بن زيد : (٢)

كفى زاجرا للمرء أيام دهره تروح له بالواعظات وتغتدي
لقد وجدنا الشاعر الجاهلي نفسه في تلك الصحراء الممتدة يواجه هذه القوة الطاغية التي تترصده ، فتفسد عليه حياته وتنقص عليه عيشه . وكان عليه أن يختار لنفسه ، ولبنى مجتمعه السلوك الأمثل ، من خلال رؤيته للحياة والموت ، فانطلق من الوعي بحقيقة الموت ، يدعوهم للحياة المثلى . فإذا كان طلب المرء للخلود أمرا مستحيلا ، كما نرى في قول عبيد بن الأبرص : (٣)

ما تبغى من بعد هذا عيشة إلا الخلود ولن تنال خلودا

(١) شعراء النصرانية ، ص ٤٦٨ .

(٢) شعراء النصرانية ، ص ٤٦٥ .

(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣٢ .

وإذا كانت السعادة الحقيقية لا تكون إلا مع الإحساس بالخلود ، وعدم انقطاع العيش ، فإن ما يتمنّض عن الإحساس بالتناهي واستحالة الخلود ، يدفع الإنسان إما إلى الإغراق في طلب اللذة ، أو الإغراق في زهد العيش والعزوف عن الحياة ، أو التوسط بين هذين الطرفين المتناقضين ، وقبول الواقع ، وتحقيق الذات بأسلوب معتدل ، ومقبول من الجماعة ، فعبيد بن الأبرص يقول : (١)

تزود من الدنيا متاعاً فإنه على كل حال محير زاد المزود
فالتزود من الدنيا بالمتاع هو الممكن الوحيد إزاء الموت والفناء . ويتخذ امرؤ القيس من مقولة الفناء منطلقاً للدعوة إلى التزود بالملذات فنراه يقول : (٢)

تمتع من الدنيا فإنك فان من النشوات والنساء الحسان
من البيض كالآرام والأدم كالدمي حواصنها والمبرقات الرواني
وتتأمل النظرة عند طرفه بن العبد ، فنراه يتخذ من استحالة الخلود منطلقاً للمتعة والحياة اللاهية .. فما دام الإنسان لن ينال الخلود ، ما دامت الحياة قصيرة ، والعيش كنزاً ينقص كل ليلة فإن على المرء أن يروي نفسه في حياته ويشبعها من ملذات الحياة يقول طرفة : (٣)

ألا أبهذا الزاحري أحضر الوغى وأن أشهد اللذات هل أنت مخلدي
فإن كنت لا تستطيع دفع مني فذري أبادرها بما ملكت يدي
كريم يري نفسه في حياته ستعلم إن متنا غدا أنا الصدي

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٣٠.

(٢) ديوان امرؤ القيس ، ص ٢٠٦.

(٣) ديوان طرفة ، ص ٥٠ - ٥٢.

فالرؤية عند طرفة تنطلق من رؤية الذاتية التي بناها على تأمله للكون والحياة ،
فجعل من قناعته بنقص العيش مبررا لما يدعو إليه من سلوك لاه ، ولما يدعو إليه من
إغراق في الملذات .

إن طرفة نموذج لكثير من الشعراء الذين يطلون حبا في الحياة أو يفرقون في طلب
اللذة هربا من شقاء هذه الحياة سواء أكان شقاء واقعيًا ، يقول أستاذنا الدكتور
عفت الشرفاوي في تفسيره لمذهب طرفة — إنه "مذهب يميل إلى اقتناص لذة الحياة
خوفا من ضياعها وبأسا من دوامها ؛ فلعل من تحقيق اللذة انتصارا على الموت ، ذلك
أنه إذا كان الموت — كما يصوره الجاهلي — هو نهاية الوجود الإنساني والتوقف عمن
ممارسة الحياة بكل متعها ، فإن الموقف الوجودي للشاعر الجاهلي إنما يبرز عنيفا في تحديه
للموت والفناء بالفرص عن لذائذها ، لا حبا في اللذة — بوصفها لذة — ولكن حبا في
الحياة وتعلقا بها ، وكرامية في الفناء الذي تتوقف به ممارسة هذه اللذات (١) .

(١) د. عفت الشرفاوي ، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي ، ص ٢٨٧ .

ثانياً : الرثاءُ

ويتصل بقضية الإنسان والزمن ، رثاء الشاعر لمن مات من أحبابه ، أو العظماء من قومه ومدوحيه ، حيث نجد الشاعر يقدم لهم رثاء ، يرسم من خلاله صورةً للإنسان يستحق الحزن على موته ، والجزع من أجله ، ويعنى آخر إنسانٍ نافع محبوب.

ولا شك في أن لنماذج الرثاء أثرها في وعي الجماعة ، فهي صور للإنسان الذي يستحق الثناء عليه ، هذا الثناء الذي يمثل نوعاً من التخليد له بعد الموت ، من خلال إبراز قيمته وقدرته على تحقيق القيم .

يقول حاتم الطائي (١) :

إن البعيلَ إذا ما ماتَ تبعه سوءُ الثناءِ ويحوي الوارثُ الإبلا

فاصدقُ حديثك إن المرءَ تبعه ما كان يبي إذا نعشه خُملاً

فالشاعر معني بتأكيد مسؤولية الإنسان عن تخليد ذكره ، بفعل ما يستوجب الثناء عليه بعد موته ، حتى ولو كان اتفاق كل ما يملك دون حساب لوارث أو غيره . وهذه الزعة لها جانب سلبى وآخر إيجابى ، فالكرم فضيلة يقابلها تبديد للمال ، كذلك نجد أن الدعوة تمثل نوعاً من الإسراف الذي يتجاوز الكرم دون اهتمام بوارث .

(١) ديوان حاتم الطائي ، ص ٣٨.

يقول النمر بن تولب (١) :

أعاذلُ إن يُصْبِحَ صَدَايَ بِقَفْرَةٍ بعيداً ونأنسي صاحبي وقريبي

فَرَى أن ما أَهَيْتُ لم أَكُ رَكْبُهُ وأنّ الذي أَمْضَيْتُ كان نصيبي

فالعلاقة قائمة على أساس ما يربط الميت بأهله بعد موته ، حيث ينصرفون عنه إلى شئونهم وهي نظرة تتسم بالعداء تجاه الأحياء جميعاً ، ولهذا فإن المرء أن يفني ماله من أجل خلود ذكره والتمتع بملذات الحياة ، فلا يترك بعده شيئاً لوارث ، بل إن من واجبه أن يفني ماله من أجل حضرة مليحة يحقق فيها وجوده الموقوت ، ولو كان هناك إيمان بنوع من الحياة بعد الموت أو بوجود قوة حكيمة تضمن سرمدية الوجود ، لما كان الإنسان في حاجة ملحة إلى أن يذكره الأحياء ويهتموا به بعد موته ، لأنه سيكون في حضرة أخرى تتحقق بوجود هذه القوة العاقلة المدبرة للكون .

ومن هنا يصبح المال حقاً للوارث حيث إنه مال الله يورثه من يشاء من الخلق، ويرثه عن الميت من يستحق الميراث ، أما في إطار النظرة الجاهلية للكون والزمن وللحيلة والموت ، فإن الميت يحمده ما أفناه من المال طلباً لخلود الذكر ، ولا يحمده له ما أبقي من هذا المال لأهله وبنيه .

وعلى الرغم من ذلك فإنهم قد أحسوا بأن هذا التحلil للذكر لا يخلق خلوداً حقيقياً . يقول زهير (٢) :

(١) ديوان النمر بن تولب ، ص ٤٠ .

(٢) ديوان زهير ، ص ٢٨٢ .

لو كان يخلد أقوام بمجدهم أو ما تقدم من أيامهم خللوا

ونستطيع أن نقول إن الرثاء كان يلي حاجات اجتماعية ، بوصفه نوعا من تقليد المهت ، والإشادة به والثناء عليه ، إلى جانب كونه فنا يعكس رؤية الشاعر .

وقد يكون الرثاء مرتبطا بشعيرة دينية أو متصلا بملحور أسطورية ، فكارل بروكلمان يرى أن الكاهن كان يسمى بالشاعر " أي العالم ، لا معنى أنه كان عالما بخصائص فن أو صناعة معينة ، بل معنى أنه كان شاعرا بقوة شعره السحرية ، كما أن قصيدته كانت هي القالب المادي لذلك الشعر .

وكذلك الأغاني القصيرة ، التي يرددنها البدائي في المراقف الكبرى للحياة الإنسانية ، من حالات السرور أو التهيج ، كانت غايتها في الأصل أن تحدث آثارا سحرية " (١) .

كما يرى أن غاية الرثاء الأصلية كانت أيضا هي السحر "فقد كان الغرض من المراثية أن تطفئ غضب المقتول وتنهائ أن يرجع الحياة فيلحق الأضرار بالأحياء الباقين. ولكن هذا الممقن تلاشى تقريبا في الجزيرة العربية أمام الشعور الإنساني بالحزن المحض " (٢)

(١) كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ج ١ ص ٤٦ .

(٢) نفس المرجع ص ٤٧ - ٤٨ .

وإذا كنا نلاحظ أن لأن الرثاء قد تخلص من سيطرة الأسطورة - فإننا قد لاحظنا أيضاً أن ذلك قد اقترن بنضج هذا الفن ، حيث أصبح الشاعر معنياً بتقلم المراثيات المطولة الجيدة .

وقد استطاع كثير من الشعراء أن يخلدوا بعض من رثوهم ، ومثال ذلك مراثيات النابغة الذبياني ، وكذلك رثاء أعشى باهلة أو اخنساء ، ودريد بن الصمة ، وكعب بن سعد ، وسعدى بنت الشمردل ، ومتمم بن لويرة - لاخوتهم ، كذلك رثاء أبو ذؤيب الهذلي لأبنائه .

وإذا كان الرثاء تخليداً لإنسان مات ، فهو أيضاً تخليد لقيم إنسانية واجتماعية اقترنت بهذا الإنسان ، أو أراد لها الشاعر أن تقترن به ، فكل صفة من الصفات التي يقدمها الشاعر لمن يرثيه ، تقترن بفضيلة من الفضائل ، وهي فضائل تمثل البنية الأساسية للإنسان النافع حياً ، وهي فضائل يذكر بسببها إذا مات .

هذا فضلاً عن أن الرثاء يعبر عن فضيلة إنسانية تتصل بالمبدع نفسه وهي الوفاء لإنسان فارق عالم الأحياء . ولكن الذي نلاحظه أن الشاعر لا يتقيد بالإطار الواقعي لشخصية المرنى وإنما ينحو إلى رسم الصورة المثالية له . وقد لاحظ شاعر قديم أن الناس يكونون من مات ويشيلون بذكره ، في الوقت الذي كانوا لا يولونه رعايتهم في حياته ، فنرى عبيد بن الأبرص يقول (١) :

لَأَعْرِفَنَّكَ بَعْدَ الْمَوْتِ تَنْدُبِي وَفِي حَيَاتِي مَا زَوَّدْتَنِي زَادِي

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٢٥ .

كما نلاحظ أن الشعراء كانوا في رثائهم معنيين بإبراز أثر فقدان الميت بالنسبة للأحياء ، وغالباً ما يرتبط ذلك بالاستفهام الذي يكشف الشاعر من خلاله عن إحساس بنوع من التصدع في البنيان الاجتماعي .

يقول المهلل بن ربيعة (١) :

أَكْلِبُ مَنْ يَحْتَيِ الْعَثِيرَةَ كُلُّهَا أَوْ مَنْ يَكُرُّ عَلَى الْخُمْبِسِ الْأَشْوَسِ
مَنْ لِلْأَرَامِلِ وَالْيَتَامَى وَالسَّحْمَى وَالسِّفْرِ وَالرُّمَحِ الدَّقِيقِ الْأَمْلَسِ
وتقول الخنساء (٢) :

فَمَنْ لَقَرَى الْأَضْيَافَ بَعْدَكَ إِنْ هُمْ فَنَاءَكَ حَلَّوْا ثُمَّ نَادَوْا فَأَسْمَعُوا
وَمَنْ لِمِهِمْ حَلٌّ بِالْجَارِ فَادِحٍ وَأَمْرٌ وَهِيَ مِنْ صَاحِبٍ لَيْسَ يَرْفَعُ
وَمَنْ لَجَلِيسٍ مَفْحَشٍ لِحَلِيسٍ عَلَيْهِ يَجْهَلُ جَاهِلُداً يَتَسَرَّعُ
فهذا الاستفهام يكشف عن حيرة الشاعر الحقيقية أو النموذجية عند رثائه عزيزاً أو عظيماً ، فالإنسان النافع لابد أن يمثل خسارة جسيمة في قومه حين يفقدونه .

ومن نماذج الرثاء التي نرى أن نقف أمامها لنبين كيف تلتحم وسائل الأداء الفني للموضوع والموضوع نفسه على نحو يجعل منهما شيئاً واحداً ، عينية أي ذؤيب التي يرثي فيها بنيه ، والتي نرى أنها نموذج للرثاء الذي يتصل بموقف الشاعر من الزمن والمبوت ،

(١) شعراء النصرانية ، ص ١٧١ .

(٢) ديبوان الخنساء ، ص ١٦٠ .

حيث إن هناك مراثيات تقترب من نماذج للدح ، ولا تظهر فيها تجربة الفقد ظهوراً عميقاً كما نرى في هذه المراثية .

يقول أبو ذؤيب الهذلي (١) :

أَمِنَ الْمُتَوَنِّ وَرَبِّهَا تَتَوَجَّعُ ؟
قَالَتْ أُمِّمَةٌ مَا لَجَسُوكَ ضَاحِيًا
أَمْ مَا لَجَنِيكَ لَا يَلَاكُم مَضْجَعًا
فَأَجَبْتُهَا أَنْ مَا لَجَسُمِي أَنَّهُ
أَوْدَى بَنِيٍّ وَأَعْقَبُونِي غَصَّةً
سَبَقُوا هَوِيَّ وَأَعْقَبُوا هَوَاهُم
فَفُتِرَتْ بَعْدَهُمْ بَعْشٍ نَاصِبٍ
وَلَقَدْ حَرَصْتُ بِأَنْ أَدْفَعَهُ عَنْهُمْ
وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَنْشَبَتْ أَظْفَارَهَا
فَالْعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَانَ حَذَاقَهَا
حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَرُوءَةٌ
لَا بَدَّ مِنْ تَلْفٍ مَقِيمٍ فَاتَنْظُرْ
وَلَقَدْ أَرَى أَنْ الْبُكَاءَ سَفَاهَةٌ
وَلِيَأْتِيَنَّ عَلَيْكَ يَوْمٌ مَرَّةً
وَتَجْلِدُنِي لِلشَّامِتِينَ أَرِيَهُمْ
وَالنَّفْسُ رَاغِبَةٌ إِذَا رَغِبَتْهَا
كَمْ مِنْ جَمِيعِ الشَّمْلِ مَلْتَمِ الْمَوِيَّ

وَالدَّهْرُ لَيْسَ بِمَغْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ
مَنْذُ ابْتَدَلَتْ وَمِثْلُ مَالِكَ يَنْفَعُ
إِلَّا اقْضُ عَلَيْكَ ذَاكَ الْمَضْجَعُ
أَمْضَى بَنِيٍّ مِنَ الْبِلَادِ فَوَدَّعُوا
بَعْدَ الرِّقَادِ وَعَوْرَةٌ لَا تَقْلَعُ
فَتَحَرَّمُوا وَلِكُلِّ جَنْبٍ مَصْرَعُ
وَلَعَالِ أَنْ لَا حَقَّ مَسْتَتَبِ
فَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَقْبَلَتْ لَا تَدْفَعُ
أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ
سَلِمْتَ بِشَوَاكِ فَهِيَ غَوْرٌ تَدْمَعُ
بِصَفَا الْمَشْرِقِ كُلِّ يَوْمٍ تَقْرَعُ
أَهَارِضُ قَوْمِكَ أَمْ بِأَعْرَى الْمَصْرَعُ
وَلَسَوْفَ يُولَعُ بِالْبُكَاءِ مَنْ يَفْجَعُ
يَبْكِي عَلَيْكَ مَقْنَعًا لَا تَسْمَعُ
أَنْ لَرَيْبِ الدَّهْرِ لَا أَنْتَضِعُ
وَإِذَا تَرَدَّدَ إِلَى قَلْبِي تَقْنَعُ
بَاتُوا بِعَيْشٍ نَاعِمٍ فَتَصْدَعُوا

(١) ديوان الهذليين ، ص ١-٤ ج ١ .

فلن بهم فَجَح الزمانِ وريه إني بأهلِ مودتي لمفجَحُ
والدهرُ لا يَقي على حدثانه في رأسِ شاهقةٍ أعزَّ مننُجُ
والدهرُ لا يَقي على حدثانه جون السراة له جدائد أربع

بدأ الشاعر قصيدته بمطلع استفهامي يعبر من خلاله عن استغرابه لمسلكه فيسأل نفسه ، أمن المنايا وريها تنوج ، والدهر لا يرجع عما تكبره إلى ما تحب ، والاستفهام يوحى بالإنكار وقد جاءت الشطرة الثانية تعميقاً لهذا الإنكار والاستغراب.

ثم نراه يجري حواراً بينه وبين زوجته بصور خلاله ما ألم به من ألم بعد موت أبنائه. والاستفهام يؤدي وظيفة بيان ما لحق به ويكشف عن إنكار زوجته لألمه وعذابه ، وهو يتصل بالموضوع اتصالاً وثيقاً . وعلى الرغم من تكرار الاستفهام في عبارات تكشف عن مأساة الشاعر في تفصيل ، فإنه قد قدمه في عبارات مركزة . فقوله: ما جسمك شاحياً ؟ ، يركز الصورة التي يبدو عليها الشاعر بعد فقد أولاده ، أما قوله " منذ ابتدلت " فإنه يُلخص ما ألم به من ألم بعد موت أبنائه . والاستفهام يؤدي وظيفة بيان ما لحق به ، ويكشف عن إنكار زوجته لألمه وعذابه ، وهو يتصل بالموضوع اتصالاً وثيقاً . ثم يأتي البيت الثالث مصوراً معاناته من خلال الاستفهام والقصر ، كما نجد الشاعر يستخدم ما يسميه البلاغيون رد الإعجاز على الصدور وفي البيت في صياغة جيدة تكشف عن الألم الذي يعانيه الشاعر . ويستخدم الشاعر في البيت الرابع "إيجاز الحذف ، فعندما يقول : أن ما جسمي أنه .. ننتظر قوله أنه قد أصابه ما تقولين ، لكنه استغنى عن ذلك ليقدم السبب مباشرة فيقول : أودي بني البلاد فودعوا .

ولا شك أن تتابع الأفعال قد أبرز حركة الحدث . ثم نراه يكرر في البيت الخامس الفعل (أودي) مما يبرز الفكرة المتسلطة على نفس الشاعر وهي فكرة هلاك أبنائه ، ثم نراه يتبع الفعل بنتيجته (أودي بني وأعقبوني غصم) وهكذا تتابع الأفعال مصورة آلام

الفقد . ويستمر الشاعر في استخدامه للأفعال في البيت السادس والسابع حيث تتسابع مصورة الحدث في حركة واضحة تزيد من حدته (سبقوا ، وأعتقوا ، فتخرموا ، فغويت ، وإخال أني لاحق) ويحيى تكرار لفظة هوى مضافة لضمير المتكلم المفرد مرة ، وضمير الغائبين مرة أخرى ، فيحدث نوعا من الطباق الصوتي والمعنوي ، ويمثل (تخرموا) لما لحق بأولاده في إيجاز فالمعنى هو (أدخلوا واحدا واحدا) وينتهي البيت السادس بتخليص للأساس الذي تحرك الأحداث من خلاله (فلكل جنب مصرع) فما حدث لأولاده هو سنة الحياة والوجود . أما الفعل غير وهو يعني بقى فإنه يصور ما لحق به حيث يحمل دلالات أخرى ، فغير بمعنى مكث وغير الجرح أي اندمل على فساد ثم بعد البرء ، وغير أي علاه الغبار وأغيرت الأرض أجذبت (١)

وعندما تصل هذه الموجة النفسية إلى غايتها وينحسر مدحها ، يبدأ الشاعر في حديث يمثل موجة ثانية تتصل بما قبلها ، ولكنها تشكل وجها آخر للتجربة وللجدل بين الإنسان وعالمه ، فعلى الرغم من وجدانية التجربة الشعرية ، فإن الفكر يضيئها ويوجهها فكير محدد بحيث تظل نوعا من رؤية العام من خلال الخاص ، أو تظل تفسيراً للكون والحياة من خلال حدث واقعي ، فنراه يقول :

ولقد حرصت بأن أدافع عنهم	فإذا المنية أقبلت لا تدفع
وإذا المنية أنشبت أظفارها	أفقيت كسل مميمة لا تنفع

ففي هذين البيتين صورتان ورؤية تتصل بسلوكين للإنسان : الصورة الأولى : صورة المنية وكأنها جيش أو إعصار لا قبل لأحد بلغه ، والثانية صورة وحش كاسر لا يجدي في دفعه شيء ، أما الرؤية فإنها تتصل بمحاولة الإنسان حماية أولاده ، وكأنه يرى

١ : المصمم الوسيط ، مادة غير .

إمكانية دفع الموت عنهم ، وقد أبان الشاعر عدم جدوى ذلك السلوك ، والثاني استخدام الرقي دفعاً للموت ، وأوضح عدم نفعها ، والشاعر يستخدم إذا الفجائية في البيت الأول ليكشف عن مبالغته المثنية للإنسان ، ثم يستخدم إذا الشرطية في البيت الثاني ليفسر ما قدمه في البيت الأول . وإذا تأملنا نهاية البيتين نجد تطوراً في التجربة والرؤية فقولهُ : "لا تدفع" يتصل بالمنية قبل وقوعها ، أما قوله "لا تنفع" فإنه يتصل بالمنية بعد وقوعها ، ولكنه يتجاوز ذلك إلى حقيقة أن هذه الرقي لا تنفع أبداً .. ولا شك أن الصورتين اللتين قدمهما الشاعر للمنية تكشفان عن ضراوتها ، ولعقلانيتها في نفس الوقت .

وتحسر الموجة الثانية ليعود الشاعر مصوراً آلامه التي أعقبت موت أبنائه:

فَالْعَيْنُ بَعْدَهُمْ كَأَنَّ جِدَاقَهَا سُلِمَتْ بِشَوْكٍ فَهِيَ عَوْرٌ تَدْمَعُ
فالصورة تكشف عما أصابه ، فهو يبكي بكاء متواصلاً ، حتى كأن عينيه قد سلمت بشوك . ثم ينتقل إلى ما أصابه كلية فيقول:

حَتَّى كَأَنِّي لِلْحَوَادِثِ مَـرُوءٌ بِصِفَا الْمَشْرِقِ كُلِّ يَوْمٍ تَقْرَعُ
فقد جعل نفسه حجراً تقدحه المصائب لتشعل به نيرانها . وينتهي الشاعر من ذلك كله إلى تلك الحقيقة التي تنتظر الأحياء جميعاً:

لَا بَدَ مِنْ تَلْفٍ مُقِيمٍ فَانْتَظِرْ أَبَارِضِ قَوْمِكَ أَمْ بِأَعْرَى الْمَصْرَعِ
ويكشف في هذا البيت عن إحساس بالموت ، فالتلف أو الهلاك مقيم يترصد الإنسان ، وبأي الأمر والاستفهام ليقدم حقيقة أن الموت لا بد واقع ، فبأي أرض كان الإنسان لا بد أن يكون المصرع ، والحقيقة هنا تتصل بحقيقة سبقت حيث قرر الشاعر أن (لكل جنب مصرع):

ويتقبل الشاعر مصوراً التناقض الذي ينتظم الوجود بعامة وتجربته
بخاصة فيقول :

ولقد أرى أن البكاء سفاهةٌ ولسوف يولعُ بالبكاء من يفجعُ
وليأتين عليك يوم مرةٌ يكي عليك مقنعا لا تسمعُ

فعلى الرغم من انه يرى البكاء سفاهة ، فإن من يفجع لا يجد مناصاً من البكاء .
فالإنسان يضطر إلى فعل ما يعرف عدم جدواه . وهذا الذي يكي على فقد أحبائه ،
سوف يأتي عليه يوم يكي عليه الأحباب وهو ميت لا يسمع ، فالبكاء لازمة من لوازم
تجربة الفقد.

وتجلدي للشامتين أريهم أني لرب الدهر لا أتضعضُ

والمصدر (تجلد) من "تفعل وهو للتكلف" (١) ، فهو يظهر للشامتين تجلداً يتصل
بغير حقيقة ما يعاني ، فهو في الحقيقة ومتضعض لرب الدهر ، والفعل (تضعض) يمثل
صوتياً حدث الهدم النفسي والجسمي الذي أصابه بموت أبنائه ، ونفي الفعل يتصل
بظاهر الأمر لا بخفيته .

والنفس راغبة إذا رغبتها وإذا تردُّ إلى قليل تقنعُ

إن الحكمة هنا تلتزم مع البنية الموضوعية للنموذج ، فهو يرى قبل ذلك أن البكاء
سفاهة ، ولكنه يقرر أنه سوف يولع بالبكاء من يفجع .. وعلى الرغم من أن الحكمة
تتصل بقضية الموت والحزن وفقد الأولاد ، فإنها تتجاوز هذه القضية مع تعبيرها
عنها - إلى تفسير حقيقة عامة تتصل بالنفس الإنسانية في جملها مع واقعها.

(١) ابن مالك ، تسهيل الفوائد وتكجيل المقاصد ، ص ١٩٨ .

ولا تستمد الحكمة قيمتها هنا من المعنى فقط ، وإنما من تلك الصياغة المحكمة
 فالتكرار الصوتي - رغبة ، ورغبتها ، قليل يقتنع ، ثم استخدم صيغة اسم الفاعل رغبة
 الذي يدل على شيء من الثبوت .. ثم الفعل (تقنع) الذي لا يصل إلى نفس الدرجة ، ثم
 تقدم جواب الشرط الذي يخلص الجواب لحظياً من الشرط وكأنها حقيقة مطلقة ، ثم
 اتصال الفعل (رغب) بضمير المخاطب الذي يؤكد به الشاعر مسعولية الإنسان عن
 ترغيبه لنفسه ، ثم بناء الفعل "ثَرَدُ" للمجهول ليؤكد أن رد النفس إلى القليل لا يكون
 دائماً برغبة صاحبها أو بإرادته .

كم من جميع الشمل ملتئم الهوى باتوا يعيش ناعم فتصدعوا
 هنا ينطلق الشاعر من قضية الموت والفناء الذي يشمل الوجود والأحياء جميعاً عبر
 الزمن أو التاريخ ، فكم من أقوام قد التأم شملهم وعاشوا ناعمين فتصدعوا وأصاهم
 الموت والفناء.

فلن بهم فحج الزمان ورئيه إني بأهل مودني لمفجع
 فإذا كان هذا هو شأن الزمن ، وإذا كان قد فجع بموت هؤلاء ، فإني بأهل مودني
 لمفجع . ولا شك أن التكرار الصوتي والمعنوي في قوله فجع ، قد أظهر من خلال
 الإيقاع أثر مصابه على نفسه.

والدهر لا يتقى على حدثانه في رأس شاهقة أعز ممنع
 والدهر لا يتقى على حدثانه جئون السراة له جدائد أربح
 هنا ينتقل الشاعر إلى قضية الموت وفاعلها ، وهو الدهر ، فأحداثه لا تبقى البوعول
 الصم فوق المضاب الشاهقة ، ولا تبقى حمر الوحش القوية . وقد اتخذ الشاعر ذلك
 للتعبير عن وقوع الأحياء جميعاً في قبضة الزمن.

وقد استطاع الشاعر أن يشكل تجربته الشعرية في إطار بحر الكامل تشكيلا متميزا ، واستطاع أن يبرز من خلال إيقاع هذا البحر والإيقاع الداخلي للآبيات إيقاعا نفسيا ، يعكس الفكرة المسيطرة عليه ، والإحساس الذي صاحب التجربة . أما الروى فإن حرف العين كان قاسما مشتركا لكثير من قصائد الرثاء ، والحديث عن الدهر ، نذكر منها عينية سعدي بنت الشمر دل وهي من بحر الكامل ، تقول في مطلعها : (١)

أمن الحوادث والمنون أروع وأبيت أليسى كله لا أجمع
ونلاحظ أن بين هذه القصيدة وعينية أبي ذؤيب بعض أوجه الشبه .

وكذلك عينية معمم بن نويرة من بحر الكامل التي يقول في مطلعها : (٢)

صرمت زنية حبل من لا يقطع حبل الخليل وللأمانة تفجع
وللخنساء أربع قصائد عينية في رثاء أخيها صخر .

وبين هذه القصائد أوجه شبه واضحة ، مما يلفت نظرنا إلى أن الشعراء كانوا مرتبطين في المقام الأول بعالم الشعر ، حيث يشكلون من خلاله تجاربهم الخاصة .

أما الإيقاع الذي برز في تشكيل الشاعر لنموذجه ، فقد تمثل في تكرار بعض الألفاظ والحروف والحركات ، فإلى جانب تكرار حرف العين ، نرى تكرارا لحرف الميم والنون هما يتلاقان مع تجربة الحزن والفقد حيث يمثلان صوتيا للتجربة بما يشبه الأنين ، وقد استطاع الشاعر من خلال استخدامه للأفعال المبنية للمعلوم والمبنية للمجهول - من تشكيل نموذج تشيع فيه الحركة ، والأفعال تطرد على النحو : تتوجع ، تجزع ، ينفع ، قالت ، ابتذلت ، ينفع ، لا يلائم ، أقض ، أودي ، فودعوا ، أودي وأعقبوني ، لا تقلع ، فغوت ، وإخال ، انشبت ، لا تدفع ، أنشبت ، لا تنفع ، سلمت ، تقرر ،

(١) الأصمعيات ، ص ١٠١ .

(٢) المفضليات ، ص ٤٨ .

وانتظر ، أرى ، يولع ، يفتح ، ليأتين ، يبكي ، لا تسمع ، أريهم ، لا أتضعضع ،
ورغبتها ، تفسح ، باتوا ، فتصدعوا ، فجع ، لا يبقى ، لا يبقى .

فحركة الأفعال واستخدامها الاستخدام المكثف المتميز ، جعل التجربة حياة معاشة ،
وخلصها من السطحية ، واقترب بها من التعبير الدرامي ، فالشاعر يواجه واقعة بتشكيل
فني يعكس المعاناة من خلال جدل مصاحب لرؤية فكرية واضحة ، تربط الحدث بالمر.

فالذات والموضوع شيء واحد يتفاعلان معاً ، فتبتدى الأحزان من خلال الرؤية ،
ويبدو العام من خلال الخاص ، والخاص من خلال العام ، ونرى المفارقات بين ما يجب
أن يكون ، وما هو كائن بالفعل . فهو يحرص أن يذفع عنهم النية ، وهي تقبل لا
تدفع ، وهو يعلم أن البكاء سفاهة ، ولكنه يبكي ، لأنه قد فجع ، وهو يتوجع من
الذنون ، ويعرف أن الدهر لا يعتب من يجزع ، وهو يظهر أنه لا يتضعضع وهو متضعضع
بالفعل . فالتجربة ذات أبعاد ، وهي تجربة كاملة شاملة بكل وقائعها الخاصة والعامة ،
وبكل وجوها ومفارقاتها.

"فالتقدم الحرفي مجرد ترجمة موزونة لمقولات القيم المجردة ، أما التقدم الشعري - فهو
الصياغة المؤثرة التي تستوعب القيمة وتعرضها من خلال مظاهرها التي تبتدى فيها" (١)

ويبدو أن الثنائية الفكرية قد سيطرت على الشاعر في تشكيله لنموذجه ، فالأفعال
والصيغ الاسمية ، تمثل موجات تعلو وتنحسر ، ولكنها موجات لا تضيق في فضاء النفس
ومناهلها بل تنتهي إلى نوع من التفسير الشعري ، بما يصنعه الشاعر ويقدمه من مقابلات
وردد.

فهو عندما يستفهم منكراً توجهه من رب الدهر - يكون ذلك بسبب أن الدهسر
ليس بعتب من يجزع ، وعندما تسأل زوجته عن أحزانه وآلامه يرد بأن ذلك بسبب فقد

(١) د. جابر عصفور مفهوم الشعر ، ص ١٦٠.

أولاده ، وعندما يصور نفسه في حرصه على الدفاع عنهم ، يضع نفسه في مواجهة المنية التي لا تدفع ، ثم يجعل المنية في مواجهة الرقي التي لا تنفع ، ثم يجعل ما ينتظر الإنسان إما بأرضٍ قومه أو بأرضٍ أخرى . والشرط في حديثه عن المنية يمثل شكلاً من أشكالِ هذه الثنائية.

إن هذه الثنائية تمثل نوعاً من السيطرة على هذه التجربة ، حيث تخلص الشاعر من ظاهرة التداعي والتلقائية ، ليقدم لنا تجربة محكمة برؤية واعية ، لم تفقد العناصر المشكلة لها أثرها وفعاليتها . وإذا كان الشاعر قد نجح في استخدام الأفعال والصيغ الاسمية في تشكيله للنموذج ، فإنه قد نجح أيضاً في توظيف الصور البيانية في هذا النموذج ، فكل صورة منها تدخل في صميم البناء الشعري . وبماح الشاعر هنا يذكرنا بقول أستاذنا شوقي ضيف : "كل قصيدة ينبغي أن تكون تجربة إنسانية متميزة تصلنا بحقائق المجتمع ، وحقائق الوجود تلك الحقائق التي لن يفرغ الأدهاء من وصفها وبيانها ، بل سيظل كل أديب وشاعر يتناولها بطريقة أو قل بصيرته وفطنته ، فيعرض علينا صورة منها واضحة القبسات ، قسمت للعاني وللشاعر ، قسمت من شأنها أن تجعل العمل الأدبي نموذجاً أصيلاً مستقلاً بذاته ، وإبداعاً فنياً بديعاً متفرداً بصفاته" (١)

لقد استطاع أبو ذؤيب الهللي هذا التشكيل الفني لمأساته أن يواجه ، واقعة وأن يلم شتات نفسه الضائعة المحطمة . فالنموذج الفني الذي قدمه نموذج إنسان يعاني آلام فقد أولاد ، ولكن ذلك يتم من خلال رؤية واضحة تراكب فيها الواقعة الخاصة ، مع الإطار العام الذي تتحرك من خلاله أحداث الزمن والوجود . ففي مقابل عناصر السلب والمدم في النموذج ، نرى علامات إيجابية بناء وتبرير للأحداث وينتهي التوتر إلى ما يشبه القرار.

(١) د. شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، ص ١٩٠.

ولهذا فإن النموذج - على الرغم من واقعيته واتصاله بالشاعر - ليس مجرد محاكاة أو تعبير عن الواقع ، وإنما هو تصوير حي من خلال تصور يحكمه ويضيف إليه .
ومن نماذج الرثاء التي تجمع بين تجربة الفقد وبين صورة المرثي عينية أوس بن حَجَر
التي يقول فيها : (١)

أبتها النفس أجولسي جزعا	إن الذي تحذرين قد وقعنا
إن الذي جمع الساحة والنـ	جدة والحزم والقوى جُمعنا
الألمي الذي يظن لك الظـ	نَّ كان قد رأى وقد سمعنا
والمخلف المتلف المرزأ لم	يتمتع بضعفٍ ولم يمت طبعنا
والمحافظ الناس في غموط إذا	لم يرسلوا تحت عاقد رُبعا
وازدحم حلقنا البطان بأقـ	وامٍ وطارت نفوسهم جزعا
وعزّت الثُّمَالُ الرياح وقد	أمسى كميع الفتاة ملتفعا
وشبه المهذب العمام من الأـ	قوام سقياً مُلبئاً فرعنا
وكانت الكاعب المنعمة الـ	حسنا في زاد أهلها مَسبُعا
أودي ، وهل تنفع الإشاحة من	شيء لمن قد يحاول البدعا
ليبكك الشربُ والمدامةُ والـ	فتيان طُرأ وطامع طمعنا
وذات هدم عارٍ نواشرها	تصمت بالماء تولباً جدعنا
والحي إذ حاذروا الصباح وقد	خافوا مغيراً وسائراً تلعنا

يتكون النموذج من ثلاثة أجزاء رئيسية ، تتمثل الجزء الأول في البيت الأول فقط ، حيث يطلب الشاعر من نفسه أن تتجمل في جزعها . والجزء الثاني يبدأ من البيت الثاني حتى العاشر وهو عبارة عن جملة طويلة ركنها الأول "إن الذي جمع .." أما الركن الثاني

(١) ديوان أوس بن حجر ، ص ٥٣ - ٥٥ .

"أودى .." قلم الشاعر بين ركني الجملة وصفا للمرثي ، أما الجزء الثالث فيتمثل في الأبيات الثلاثة الأخيرة ويشتمل على دعوة الشاعر بعض الناس أن يبكوا هذا الميت .

وفي الجزء الأول : يتخذ الشاعر من نفسه رمزا للحياة الإنسانية في مواجهة ما تحلوه من أحداث الوجود ، ويدعو البيت الأول صورة مركزة لهذا الجدل ، وهو المحسور الأساس للقصيدة ، وقد ضرب الشاعر صفحا عن استخدام المطالع التقليدية سواء أكانت وقفا أمام طلل ، أم مناجاة لحيوية . ولم يكن ذلك بسبب أن الرثاء لا يتناسب مع المقدمات فهناك مقدمات غزلية لبعض قصائد الرثاء ، منها مقدمة دريد بن الصمة ، ومتمم بن نويرة ، في رثاء أخويهما ، وقد استطاعا أن يكشفوا من خلال هذه المقدمات عن جوهر التجربة واتخذوا من الجدل مع المحبوبة رمزا للحوار مع الحياة . ولهذا نرى من خلال استبطان الموقف الأساس للشاعر أن رثاء بمثابة وقوف أمام طلل الحياة ، فنحن هنا بإزاء شاعر يبكي ظاهرة الفناء من خلال بكائه لهذا الميت . فقول الشاعر : "أيها النفس أجلي جزعا" يذكرنا بامرئ القيس عندما وقف على الأطلال يبكي ويستبكي قائلا: (١)

وقولنا يا صبحي على مطيهم يقولون لا تهلك أسي و تحمل

والشاعر في دعوته لنفسه أن تتحمل جزعا لا ينكر الحزن ، بل إنه يعترف ضمنا بضرورة الحزن والجزع ، إنه فقط يذو نفسه أن لا تهلك أسي ، كما فعل رفاق امرئ القيس ، وكان هؤلاء الرفاق كانوا بمثابة الصوت الداخلي لامرئ القيس الذي ينكسر عليه حزنه ، ولكن أومأ بسمنا هذا الصوت في حوار مع النفس ، وهو معنى بإقناع نفسه بما يطلب ، وتعليل دعوته لها بالتحميل ، فيقول : إن الذي تحمّلين قد وقع ، وهي جملة تكشف عن مشكلة الإنسان في مواجهة الوجود ، فالخوف من وقوع المألوف يمثل بانية أساسية من بولتي النموذج الإنساني في مواجهة الدهر .

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٦٢ .

أما بالنسبة للجزء الثاني فإنه يمثل رابطة بين الجزء الأول والثالث ، حيث نرى أن وصف المرثى يمثل علة حزن الشاعر الذاتي ، والذي يرتبط رمزا بالحزن الجماعي الذي نعتم به الشاعر نموذج ، فالجماعة تبكي فيه حصالا ومواقف يحمدها صاحبها في حياته ، وبعد موته .

فقد وصف الشاعر ذلك المرثى بأنه ألمعي وهو الحديد القلب واللسان ، وعمق ذلك بقوله : الذي يظن لك الظن كأن قد رأى وقد سمع . وهي صورة لإنسان فطن ذكي ، وكأنه قد أوتي قوة خارقة تجعله يخترق الأستار ليعرف ماخباء الزمن . ثم وصفه بالمخلف المتلف ، وهو الذي يتلف جودا وكرما ، ويخلف نجدة واكتسابا ، أو هو الذي يتلف مالا في حياته ويخلف ذكرا حميدا بعد موته .

إن الإلتلاف صورة من صور القدرة على الفعل ، فالزمن يتلف الأحياء جميعا ولا بد من تلف مقيم ، ولهذا فإن هذه الصفة تتصل بجنور وجودية ، أما صفة المخلف فإلغا أيضا تتصل بهذا الجدل الوجودي ، ففي مواجهة الفناء والإحساس بالتناهي والعدم تبدو صفة المخلف بانية أساسية لنموذج الإنسان المنتصر أو الذي يستطيع أن يتجاوز حدود عمره القصير ، فكل عظيم لا بد أن يمثل قيمة خالدة ، ولا بد لهذا أن يكون خالد الذكر، ولهذا فإن النموذج الإنساني يتصل اتصالا وثيقا برؤية الإنسان للزمان والمكان ومواقفه من الوجود والمجتمع . أما صفة المزأ وهو الذي تناله الرزقيات في ماله أو نفسه أو أهله ، فإنها تؤكد التحام الفرد مع المجتمع والوجود ، كما ألما تكشف عن معاناة الإنسان. ثم تأتي صفة الحفاظ الناس في القحوط متبوعة بوصف القحط والجذب الذي يصيب البيئة العربية في ذلك العصر وأثره على المكان والمجتمع ، وهي صفة تتصل اتصالا وثيقا بالمجتمع والوجود الإنساني بعامة ، فهو رجل نافع حافظ للناس ، وكأنه يقوم مقام الإله القديم وأهب الحصب والحياة وحافظهما في تصور الجاهليين . أما هؤلاء الذين يطلب منهم الشاعر أن يبكوا الميت ، فأولهما الشرب والمدامة ، والبدء بما يكشف عن

اهتمام بالخمير بوصفها وسيلة للمتعة سواء ارتبطت بالشعيرة أو لم ترتبط ، ويسدو أن طلب المتعة في ذلك المجتمع الصحراوي على بساطة هذه المتع ، كان أمرا جوهريا يضاف شيئا من البهجة على هذه الحياة التي تبدو وقد خلت من المفزى .

ويضيف الشاعر لمرثيته قيمة أخرى هي رعايته للأرامل والأيتام الذين سيكونه بعد موته لفقدانهم هذه الرعاية . ويختتم الشاعر قصيدته بأن يطلب من الحي أن يكونه وقت الشدائد ، حين يخافون أن يغمر عليهم مغير ، وهذا يرتبط بصفة الحفاظ الناس ارتباطا وثيقا . لقد عاش هذا المرثي بصفات وعصايل تتفق والقيم الاجتماعية والإنسانية التي يقدرها الشاعر والمجتمع ، أو هو بمعنى آخر عاش حياته مثالا لما يجب أن يكون عليه الرجل ، ولعلنا فإن ذكره باق بعد موته ، وكأن الإنسان عليه أن يعيش بعمق وقوة ليظهر الفناء الذي يتهده فيظل حيا في ذاكرة الجماعة بما قدم من فعل حسن . ويبدو الشاعر في رثائه لأحبائه وتخليده لذكرهم كأنه راث لنفسه ومخلد لها في مواجهة الفناء المحيط به وبقومه .

ومن الظواهر اللافتة في الرثاء الجاهلي أن الإطار العام لرثاء كثير من الشعراء الفرسان إخوانهم أو ذويهم الذين قتلوا في الحرب يتضمن وصفا لما أثر القتل من ناحية ، كما يشمل تمهيدا ووعيدا للقاتل ، فضلا عن تصوير أثر الفاجعة على المجتمع ، وبخاصة النساء.

ومن ذلك قول المهلهل بن ربيعة في رثاء كليب : (١)

كنا نغار على العواتق أن ترى	بالأمس خارجة عن الأوطان
فخرجن حين سوى كليب حسرا	مستيقنات بعده بهوان
يخمشن من أدم الرجوه حواسرا	من بعده ويمدن بالأزمان

(١) شعراء النصرانية ، ص ١٦٢ - ١٦٣ .

كان الذخيرة للزمان فقد أتى	فقدانه وأعل ركن مكاني
يا لهف نفسي من زمان فاجع	ألقي على بكل كل وجران
فلأتركن به قبائل تغلب	قتلى بكل قرارة ومكان
قتلى تعاورها النسور أكفها	ينهشنها وحواجل الغربان

فموت كليب قد أحدث صدعا في البنية الاجتماعية ، الأمر الذي جعل النساء يخرجن عن العرف فيظهرن حواسر ، لأنهن قد استيقن بعده بالهوان ، ولهذا يبدو طلب الثأر بمثابة محاولة لرأب الصدع الذي أصاب تلك النفوس بسبب الحادث ، وعلى الرغم من أن القتل هنا بسبب عدوان واقعي فإن الشاعر نسب الفعل للزمن ، فهو الذي أودى بالقتيل ، ويبدو البيت الرابع محورا لهذا النموذج الذي قدمه المهلهل فقد كان كليب الذخيرة للزمان ، وهو وصف يجعل من المرثى قوة تواجه الزمن بكل ما يمثله من إضرار وإفساد ومن فناء ودمار ، ولهذا فإن فقدانه قد أخل بالبناء الحسى والمعنوي للشاعر والمجتمع ، لأنه بموته قد فقدت القوة التي تعين على تقلبات الأيام .

وإذا كنا نرى الفارس المهلهل بن ربيعة يتوعد بني تغلب لمقتل أخيه ، فإن شاعرا كأعشى باهلة لم يكن فارسا ، لا يسمعا هذه النبوة التي يرددها المهلهل في هذه القصيدة أو في غيرها من القصائد ، حيث يكتفي أعشى باهلة بإظهار جزعه وصبره وشدة حزمه ، والدعاء على القاتل ، فيقول : (١)

فإن جزعنا فقد هدت مصيبتنا	وإن صبرنا فإننا معشر صر
إني أشد حزيمي ثم يدركني	منك البلاء ومن آلائك الذكر
أصبت في حرم منا أختا ثقة	هند بن أسماء لا بهيء لك الظفر

(١) الأصمعيات ، ص ٩١ - ٩٢ .

إما سلكت سبيلا كنت مآلكها فاذهب فلا يبعدنك الله منتشر
لو لم تخنه لفعل ، وهي خائنة ألم بالقوم ورد منه أو صدر
وراد حرب شهاب يستضاء به كما يضيئ سواد الطبخية القمر

فالشاعر يكتفي في مواجهة الحدث أن يعبر عن جزعه وجزع قومه مصورا أثر المصيبة عليهم ، فهم في مواجهة المصيبة معشر صبر ونراه يكتفي بأن يقول : سأشد حزامي ، وإن كان قد أدركني البلاء بموتك فقد أدركني بأفضالك الذكر الحسن . كما يخاطب قاتل أخيه هند بن أمية بأنه قد أصاب منهم أخاً ثمة ، ثم يدعو عليه بأن لا يهني له الظفر . ولا شك أن ذلك يكشف ، ضمناً عن حزن الشاعر وقومه عن الانتقام لمقتل أخيه ، فهو لم يحاول أن يبرز أي محاولة للثأر من قاتليه ولا شك أن هذا لا يتوافق مع الروح السائدة في الشعر الجاهلي ، فالذي نراه في مراثي المهلهل والخنساء يمثل صورة مقابلة لهذه الصورة حيث نرى دعوة للانتقام من القاتل واستنهاض همم القبيلة من أجل الثأر والانتقام .

وهناك ظاهرة أخرى في الرثاء الجاهلي حيث نرى أن الشاعر في تصويره لأثر الموت لا يقتصر على الإنسان فقط فرداً كان أو جماعة ، بل يتخطاهم إلى الطبيعة من حوله فنرى الخنساء تقول في رثاء أخيها صخر : (١)

والشمس كاسفة لمهلكه وما اتسق القمر
والإنس تبكسي ولما والجن تسعد من سمر
والوحش تبكي شجوها لما أتى عنه الخمر

فكان الإنسان هو محور هذا الوجود ، فإذا مات تأثر الوجود كله لهذا الموت . وقد يكون هذا متصلاً بجذور أسطورية ترى وحدة الحياة ، وتصور نوعاً من إنسانية الطبيعة،

(١) ديوان الخنساء ، ص ١٢٤ .

وقد يكون ذلك مظهرا من مظاهر تصور أسطورية للإنسان ، فهو سيد هذا الوجود ، ولم يعد مجرد كائن ضعيف تستبد به عناصر الكون من حوله ، وتتحكم فيه .

وكثير من الشعراء معنيون في رثائهم أن يربطوا بين الموت والزمن ، وبين الحزن الإنساني والأحزان الوجودية لبعض الكائنات الأخرى .

تقول الخنساء : (١)

تذكرت صغرا أن تغت حمامة	هتوف على غصن من الأيك تدجع
فظلت لها أبكي بعين غزيرة	وقلبي مما ذكرتني موجه
تذكرني صغرا وقد حال دونه	صفيح وأحجار وبيداء بلقع
أرى النهر يرمي ما تطيش سهامه	وليس لمن غاله النهر مرجع
فإن كان صغر الجلود أصبح ثاويها	فقد كان في الدنيا يضر وينفع

فغناء الحمامة أو بكائها رمز للحزن الأبدي ، حيث "تزعم الأعراب أنه ليس من حمامة إلا وتبكي على الشهيد ، وهو فرخ كان على عهد نوح مات ضيعة وعطشا" (٢)

فالحمامة ببكائها تذكرها أمها صغرا ، والشاعرة تربط فحيمتها بالنهر الذي يرمي ولا تطيش سهامه ، وكان المرأة والحمامة لا تملكان سوى الحزن كل واحدة على فقيدها الذي لا مرجع له . ويظل الإنسان الذي يضر وينفع هو الإنسان الذي يستحق الثناء عليه في حياته وبعد موته .

والخنساء في رثائها لأخيها صغر ، ترى فيه للثل الأعلى للسيادة والعظمة ولهذا

فلما تواجه للموت لائمة فتقول : (٣)

مالذا الموت لا يزال عفيفا	كل يوم ينال منا شريفا
مولعا بالسراة منا فما يأ	عحد إلا الملهذب الفطريفا

(١) ديوان الخنساء ، ص ١٦٣ - ١٦٤ .

(٢) الأصمعيات ، ص ٧٤ .

(٣) ديوان الخنساء ، ص ١٦٨ - ١٦٩ .

فلو أن المنون تعدل فينا فتسال الشريف والمشروف
كان في الحق أن يعود لنا المو ت وان لا نسومة تسويفا
أبها الموت لو تجافيت عن صعر لألفيته نقيفا عفيفا
عاش خمسين حجة ينكر المن كرقسنا ويذل المعروفا

وعلى الرغم من هذه المواجهة واللوم الظاهري فإن النموذج يكشف عن نوع من الافتخار المقنع بالموت ، فالموت مولع بالسراة ، ولا يأخذ إلا المهذب الغطريف ، فالسادة والعظماء هم الذين يموتون ، أما الذين يقون أحياء فهم الأذئاب ، وكأننا بالجنساء فحجر كل الأحياء في مواجهة موت أعيها ، وكأنهم قد أصبحوا لها حصوما . ولهذا نراها تقول: (١)

إن الزمان وما يغني له عجب أبقى لنا ذنبا واستوصل الراس
أبقى لنا كل مجهول وفجئنا بالخالمين فهم هام وأرماس
وإذا كان هذا يكشف عن نفور من الأحياء ، فإنه يكشف عن محاولة لرأب الصدع النفسي في مواجهة شماتة بعض الأهل ، وانصرافهم عن الانتقام من قاتلي أحيها . وهكذا نرى أن الرثاء يتصل بقضية الزمن من ناحية ، وبم نموذج الإنسان في الشعر الجاهلي من ناحية أخرى . فليس الولاء مجرّد إظهار للحزن والتفجع ، وإنما هو تشكيل فني متميز لنموذج إنسان مات ، يستحق الحزن عليه بما له من مآثر ، وبما مثله من قيم خلال حياة مليئة بالفعل .

ومن اللافت للنظر أنه بين المدح والرثاء وشائج قوية ؛ حيث نرى كثيرا من نماذج الرثاء تصور المرثى في إطار الكمال الإنساني ؛ كالمدهح تماما ، وإن كانت دوافع المدح تختلف عن دوافع الرثاء ، وقد أشرنا إلى أن المدح كان ينتظم كثيرا من فنون الشعر الجاهلي كالغمر والرثاء ، حيث نرى الشاعر يقدم في إطار الغمر القبيلة المثالية من

(١) ديوان الجنساء ، ص ١٥٥ .

خلال نفس الرؤية ، ولكن بعض الشعراء قدموا في الرثاء صورة لتجربة الفقد ، كما رأينا في عينية أبي ذؤيب ، وبعض قصائد الخنساء ، أما في أكثر قصائد الرثاء فإن الشاعر يبدو وكأنه يقدم مدحةً لهذا الميت على الرغم من إظهار حزنه لموت هذا الفقيد.

ومن النماذج التي قدمتها الخنساء في رثاء أخيها والتيها من بحر البسيط ، وهي من نماذج الرثاء التي تقتزن فيه تجربة الفقد بالمدح ، فراها في مطلع القصيدة تظهر حزنها على أخيها ، ولا نراها تستخدم مقدمات طليية أو غزلية كما نرى عند بعض الشعراء ، وهذا يكشف عن سيطرة واقعة الموت عليها بصورة لم تجعلها تفكر في شيء غيرها ، وعلى الرغم من ذلك - فإننا نراها تقدم نموذجاً جيداً ، فالخنساء من شواعر العرب اللامية شهيدٌ لمن بالسبق والتجويد ، وقد قال لها النابغة عندما أنشدته شعرها والله لولا أن أبابصير ، يعني : الأعمشى أنشدني أنفا لقلت إنك أشعر الجن والإنس ^(١)

والصورة التي قدمتها لأخيها في مراثيها هي أوفى وأكمل صورة قدمها شاعر لممدوح أو مرثى في الشعر الجاهلي . وهي تربط ما حدث لأخيها بحتمة الموت ، وبالدهر الذي لا يبقى إنساناً على حال .

أما ما قالته في وصف أخيها فممن قولها : ^(٢)

قد كان فيكم أبو عمرو يسودكم	نعم المعمم للداعين نصار
صلب النخيزة وهاب إذا منصوا	وفي الحروب جرى الصدر مهصار
مشى السبني إلى هيجاء مضلعة	له سلاح أنياب وأظفار
فما عجول على بؤ تطيف به	لها حنينان إصفار وإكبار
ترتع ما رعت حتى إذا أذكرت	فإنما هي إقبال وإدبار

(١) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٣٤٤.

(٢) ديوان الخنساء : ٧٥ - ٨٤.

لا تسمن الدهر في أرضي وإن رتعت يوماً بأوجد مني يوم فارقتي وإن صغراً لكافيناً ومسيدنا جلد جميل المحيا كامل ورع حال ألبية هباط أودية لم تره جارة بمشي بساحتها ومطعم القوم شحماً عند مسغبهم قد كان خالصني من كل ذي نسب جهم المحيا قضى الليل صورته مُررتُ الحمد ميمون نقيته فرع لفرع كريم غير مـوتـشب طلق اليدن بفعل الخير ذو فجر ليكنه مقتر أفنى حريته ورفقه حار هاديهم بمهلكة

فإنما هي تخنن وئسجاً صعر وللدهر إحلاء وامرار وإن صغراً إذا نشئوا لنحار وللحروب غداة السروع مسعار شهادة أندية للجيش حرار لريّة حين يخللي بيته الجمار وفي الجدوب كسرم الجحد ميسار فقد أصيب فما للعيش أوطار آباه من طوال السمك أحرار ضخم الدسيعة في العزاء مغوار جلد المبررة عند الجمع فخار ضخم الدسيعة بالخيرات أمار دهر وحالفه بؤس واقتار كأن ظلمتها في الطخية القار

فالخنساء تجمع لأخيها صفات السيادة والفروسية في إطارها الاجتماعي والحربي ، فهو بطل في السلم ، وهو بطل في الحرب ، ولهذا فإنها تقدم السيادة على كل الصفات فنقول : (قد كان فيكم ... يسودكم) ولكنه ليس بمجرد سيد إنه نعم المعمم المسود ، ثم تحقق له صفة الإغاثة والنصرة ، لما لهما من قيمة اجتماعية ، فهو (للداعين نصـلر) ولا شك أن تقدم المسند يؤكد المعنى ، كما أن صيغة المبالغة تكشف عن تفوق صغـر في ميدان النصر . ثم يأتي وصفها بأنه (صلب التحية) مقدمة لوصفها له (وفي الحروب جرى الصدر مهصار) وهو وصف تستدعيه طبيعة العصر فالصلابة والجرأة والقدرة على الفتك بواني أساسية لنموذج الفارس الجاهلي ، واختتام البيت بصيغة المبالغة مهـصار

يجعل القافية مرتبطة بالمعنى الذي يحاكيه الوزن بالصوت ، ويحقق لها دورها في تأكيد المعنى بوصفها النهاية البارزة للوزن في البيت.

وإذا كانت المحسنة قد اختارت لأبيات هذا النموذج جملة من صيغ اللباقة فإنها أيضا قد لمحت في اختيار قوافي النموذج الأخرى بصورة واضحة مما جعل الأبيات أشبه بموجات متوالية مترابطة في آن واحد.

والوصف بالقوة والجرأة والفتك تستدعي رموز هذه الصفات من عالم الشراسة والتوحش الذي يقترن بالنموذج الأصلي للأب ، ولهذا نجد أنها تشبه مشية أعينها عشيبة النمر (السنيق) في سيره إلى الحرب . ثم نجد الشاعرة تستخدم ما يسميه البلاغيون بالتوشيع ، وقد عرفه العلوي في الطراز بأنه "عبارة عن أن يأتي المتكلم بمثنى يفسره بمعطوف ومعطوف عليه" (١)

ثم تكرر هذا النمط في خمس أبيات متوالية في تشكيل إيقاعي يسميه البلاغيون بالتطريز وهو عند العسكري "أن يوتي في أبيات متوالية من القصيدة بكلمات متساوية في الوزن فيكون كالطراز في الثوب" (٢) . ولم نقف في الشعر الجاهلي على هذا النمط من المحسنات البديعية وإن استخدم الشعراء الجاهليون ما يسمى بالتوشيع وقد استطاعت المحسنة من خلال استخدامها للتطريز أن تربط بين صورتين مختلفتين : صورة أعينها في قوته وتفرسه ، وصورتها في حزنها على فقده ، فنراها تقول :

مشى السنيق إلى هيجاء معضلة	له سلاحان أنياب وأظفار
وما عحول على بو تطيف به	لها حنينان : إصفار وإكبار
ترتع ما رتمت حتى إذا أدكرت	فإنما هي إقبال وإدبار

(١) العلوي : الطراز ، جـ ٣ ، ص ٨٩.

(٢) أبو الهلال العسكري : الصناعتين ، ص ٣٣٩.

لا تسمن الدهر في أرض وإن رتعت فإنما هي تحنان وتسحار
يوما بأوجد من يوم فارقي صخر وللدهر إحلاء وإمرار

ولا شك أنه إلى جانب هذا الإيقاع المتجانس حققت الشاعرة للأبيات نوعا من التماسك والترابط بين المعاني جاء نتيجة لهذا التكرار المتدفق من المحسنات ، كما نلاحظ أن الشاعرة قد عمدت إلى نوع من الترادف في قولها : أنياب وأظفار ، تحنان وتسحار . كما عمدت إلى المطابقة بين إصغار وإكبار ، إقبال وإدبار ، إحلاء ، وإمرار ، وقد عمقت المعنى باستخدامها للترادف كما ألما قد أبرزت المتناقضات الكامنة في أعماق الشعور والمثالة في الوجود من خلال استخدامها للطباق ، وهذا النمط من الهندسة اللفظية يكشف عن دارية وخبرة ، كما يكشف عن موهبة وإحساس متدفق ، الأمر الذي لم يجعل العناية بالنسق اللفوي والإيقاعي عائقا يعوق التجربة ، بل إن هذه الهندسة اللفوية قد انتظمت التجربة وطورها ، فاختصاء بعد أن وصفت أفعالها بأنه يمشي كالنمر (له سلاحان أنياب وأظفار) وأرادت أن تنتقل إلى تلك المفاضلة التمثيلية التي جعلت فيها الناقه معادلا موضوعيا لها في حزمها على أخيها - أحست أن هذه النقلة قد تحدث تنوعا في البناء الفني ، فاستخدمت هذا النمط من التنسيق الصوتي الذي حقق ترابطا للتجربة ، وفي نفس الوقت ساعد على تطويرها ، فوصفها بأنه له سلاحان يرتبط بصورة البطل التي تشكلها ، أما تفصيلها (أنياب وأظفار) فإنه يتصل بصورة النمر ، ويرمز إلى ما يرتبط بهذه الصورة من تفرس وتوحش . وأما حديثها عن الناقه العجول التي مات ولدها بأن لها حنينان إصغار وإكبار فإنه يكشف عن صورة حزن هذه الناقه في إيجاز ودقة ، لإصغار : الحنين إذا خفضته وإكباره إذا رفعته ، أما وصفها هذه الناقه الشكلية بقولها : (فإنما هي إقبال وإدبار) فقد لخص صورة القلق ، حتى إنما جعلت الناقه من شدة الاضطراب حركة خالصة ، ثم جاء قولها : (فإنما هي تحنان وتسحار) متراكبا مع قولها لا تسمن الدهر في تلك الأرض التي أصابها مطر الربيع ، كما أنه يمثل تعليلا له ،

كما أن الوصف يعمق من صورة القلق والمزال ، فقد أصبحت تحنانا خالصا ، وقد جاء المصدر تسجورا تعميقا للمصدر السابق . فالتسجور : زيادة في الحنين والتطريب الذي تحدثه الناقة عند حزنها . ولا شك أن القصص في الجملتين قد قام بوظيفة مهمة حيث ساعد في تركيز صورة الحزن التي أرادت الشاعرة أن تقصر الناقة عليها ، وتغصرها في إطارها ، ثم جاء قولها : (وللدهر إحلاء وإمرار) متراكبا مع حدث الفقد وما تبعه من حزن ومفسرا له . كما أن ترتيب المصدرين قد اتفق مع التجربة .

ونرى الخنساء تقدم بعد ذلك بيتين متماثلين في البناء فتقول :

وإن صغرا لكافينا وسيدنا وإن صغرا إذا نشنوا لنحار

وإن صغرا لمقدام إذا ركبوا وإن صغرا إذا جاعوا لعقار

فهي تستخدم (إن) واللام لتأكيد الجملة كما تستخدم إذا مع الفعل الماضي المسند إلى واو الجماعة ، وتختتم البيتين بصيغتي مبالغة ، ويعكس البيتان حضورا لصخر الذي تكرر اسمه في كل شعر ، مما يكشف عن سيطرته على وعي الشاعرة ، وهي تقدم من خلال هذا التكرار جملة من الصفات الحميدة ، فهو كافيهم ومعينهم في مواجهة الأحداث سواء أكانت عدوانا من الغير أم من الطبيعة . وهذا التكرار يكشف عن طبيعة نراها في قصائد الرثاء حيث نرى بعض الشعراء يميلون إلى السيطرة على التجربة من خلال أنماط متوازنة ينتج عنها إيقاع متماثل كما نرى في هذين البيتين.

وتستطرد الخنساء بعد ذلك في وصف أخيها ، فتصفه بأنه (أغر أبلج تأم الهداة به) وهي صورة ترتبط بالمعبود القديم الذي كان يهدي الناس في الظلمات في التصور الجاهلي ويأتي تشبيهها له بأنه (علم في رأسه نار) متراكبا مع هذا الوصف ، وفي هذا التشبيه إيغال فقولها "كأنه علم يتم" المعنى به ، وهو التشبيه بما هو معروف بالهداية ، فإنها جعلت أخيها جبلا مشهورا يتوجه إليه ، ولا يخفى أمره على قاص ولا دان . ثم لما

أرادت المبالغة لم تقنع بذلك ، وأردفته بقولها (في رأسه نار) فجعلته بعد أن كان علما
يشار إليه معلما بعلامة يعرفه كل من يراه " (١).

ولا شك أن هذا الوصف قد كمل الصورة التي أرادت الشاعرة أن تقدمها في إطار
فكرة الهداية ، ثم وصفته بعد ذلك بأنه (جلد) أي قوى شديد ، ولا شك أن القوة تمثل
قيمة إنسانية مطلقة ، وإن برزت في العصر الجاهلي . ثم وصفته بأنه (جميل انحيا كامل ورع)
فحققت له صفة الجميل بعد أن وصفته في إطار الجليل ، وهذا الوصف ينقلنا إلى ما جاء
بعد ذلك ، حيث نراها تصفه بأنه (جهم انحيا تضئ الليل صورته) ولو أنها وصفته أنه
جميل انحيا لكان ذلك أكثر تناسبا مع الصفة التي تلتها فالإضافة لا تتناسب مع الجاهلية ،
ولكن الشاعرة فيما يبدو كانت واقعة تحت سيطرة الشعور بالتناقض من ناحية ، ومن
ناحية أخرى بدت وكأنها تريد أن تقول إن أحاسنها في الوقت الذي يبدو وجهه كالخاسر
باسرا خفيًا ، فإن هذا لا يتناقض مع جماله ، فإن صورته مع جهامته تضئ الليل ...
وتنتقل بعد ذلك إلى وصفه بأنه (للحروب غداة الروح مسعار) وقد وجدنا أن صفة
(مسعار) تمثل بانية أساسية من البواني الموضوعية لنموذج الفارس المحارب في العصر
الجاهلي . وبعد ذلك نراها تستخدم نمطا من التقسيم في وصفها لأخيها في بيتين ورد
الأول في صلب القصيدة وورد الثاني فيما رواه العسكري كما أشار شارح الديوان
فتقول :

حمال ألوية ، هباط أودية شهادة أندية ، لل جيش جرار

نحار راغية ، ملجاء طاغية فكاك عانية ، للعظم جبار

فكل شطرة من البيتين تنقسم إلى قسمين متماثلين ، كما أنها تستخدم ست صيغ
للمبالغة منها خمس صيغ على وزن فعال ، وصيغة واحدة على وزن مفعال ، كما أنها

(١) شرح ديوان الخنساء : ص ٨٠ .

استخدمت ثلاثة جموع على وزن **أفعلة** ، وثلاثة أسماء على وزن **فاعلة** ، وحققت بهذا الاستخدام إيقاعاً متماثلاً ومتنوعاً في نفس الوقت كما أن تكرارها لصيغ للبالغة قد حقق ما أرادته لأعيها من تفوق .

وقد سبقها تأبط شراً إلى هذا النمط من التقسيم وإلى المعنى في قوله : (١)

حمال ألوية شهاد أنديــــــــــــــــة قسوال محكمة جواب أنــــــــــــــــاق

وهذا يلفت نظرنا إلى أن الخنساء وغيرها من شعراء عصر البعثة وما قبله ، كانوا معنيين بالتوسع في وسائل الأداء الفني لدى الشعراء السابقين ، كما يلفت نظرنا إلى أن الفنان يتجه إلى عالم الشعر في المقام الأول ، بصوغ من خلاله تجربته في إطار القيم الموروثة .

وتنتقل الخنساء بعد ذلك إلى تشكيل آعر تخلع من خلاله على أعيها صفة الحياء والعفاف والكرم متخذة من نفي المسلك الذي يتعارض معها وسيلة لإثبات الصفة المنشودة ، فلا تراه جارة يمشي إليها برية حين تخلو دارها ، ولا يرى يأكل ما في بيته ، وإنما هو دائما بارز للضيوف يرحب بهم ، وعندما يصل الوصف غايته تعود إلى نفسها قائلة : إنما قد اختارته وخلص له ودها فإذا كان قد أصيب فما للعيش بعده أوطار .

ثم تنتقل إلى وصفه بالرمح الرديني ، والأسوار النهي ، وحين تستوفي لأعيها أكثر ما رآته من صفات القوة والشجاعة والكرم والعفاف والجمال والجلال تقرر أنه (موروث المجد ، ميمون النقية ، فهو فرع لفرع كريم غير مخلوط الحسب) وهي صفات كان الجاهليون يحرصون على توفيرها للنموذج الإنساني حيث يبلو الاعتداد بالنسب وكرم النسب ، بمثابة قيمة أساسية من قيم المجتمع الجاهلي ، حيث تسيطر العصبية على بنية هذا المجتمع .

(١) موسوعة الشعر العربي : ص ٩٢ .

وتضيف الخنساء إلى نقاء النسب وكرم المنبت بعض الصفات التي تستويها الإطار الموضوعي للنموذج فتصف أباها بأنه ضخم الدميعة (أي العطية) وجلد المريرة كناية عن العزم وإبرام الرأي ، ثم جاء وصفها له بأنه عند الجمع فغار ، بمثابة تنويج لما سبق ، وقد كان الفخر بالشمال والأفعال نمطا سائدا في المجتمع الجاهلي . ثم تصفه بعد ذلك بأنه طلق اليمين بفعل الخير ذو فجر كناية عن الكرم وسعته وشموه . ثم يأتي وصفها (بالخيرات أمار) جامعا للصفات التي قدمتها . وهي حين تصل إلى الغاية من الوصف تطلب أن يكيه الفقير الذي أصابته أحداث الدهر ، وأن يكيه الرفاق إذا ضلوا طريقهم في الظلام ، ولا شك أن هذا يتصل بما سبق أن وصفته به من الكرم والمداية في ظلمات الليل. والنموذج يقدم لنا رجلا متفردا يستحق التقدير في حياته لصفاته وأفعاله التي يحمد عليها حيا وميتا ، كما يمثل محاولة لتخليد ذكر المرثى بعد موته .

وهي تقدم نموذجا للرجل الكامل في إطار الرؤية الشعرية ولهذا فإن موت هذا الرجل قد أحدث صدعا في البناء النفسي للشاعرة ، وفي البناء الاجتماعي لقبيلته ، وقد استطاعت الخنساء أن تقدم نموذجا جيدا من خلال ما وفرته لنموذجها من قيم فنية وعناصر موضوعية ، تكشف عن رؤية واعية ، جسدت من خلالها صورة ذلك البطل الكامل الذي فقدته.

ثالثا : تجربة الشيخوخة

ويتصل بمشكلة الزمن ، مشكلة على جانب من الأهمية هي مشكلة المشيب أو الشيخوخة ، وهي مرحلة من العمر تتسم بالضعف والعجز ، وعدم القدرة على تحقيق الذات ، وتقترب بالانتهاء.

ولهذا يجد الإنسان نفسه في هذه المرحلة يجتر ذكرياته ، ويتشبهت بماضيه ، ويصبح لها لأحلام اليقظة التي لا يجد غيرها ميدانا لتحقيق الذات ، وتعويض ما فات ، فنجدته يشيد بالماضي وبما حققه أيام شبابه ، ولهذا نراه كثيرا ما يبكي هذا الشباب الفاروب ، الذي كان فيه أشد قوة وقدرة على الفعل .

ويصور القرآن الكريم رحلة الإنسان في الوجود قوله تعالى "الله الذي خلقكم من ضعف ثم جعل من بعد ضعف قوة ثم جعل من بعد قوة ضعفا وشيبة يخلق ما يشاء وهو العليم القدير" (١)

"والحق إننا إذا كنا نعيش الشيخوخة ، فذلك لأنها قد ارتبطت في أذهاننا بمعنى التحقيق ، والانتهاء وفوات الأوان ، والشيخوخة كما يقول أندريه مورو .. هي الشعور بأنه قد فات الأوان ، وأن اللعبة قد انتهت وأن المسرح من الآن فصاعدا — قد أصبح ملكا لجيل آخر" (٢)

لكن الخوف من الشيخوخة يتصل بمعنى أكثر أهمية وهو تحقيق الذات "والواقع أن الخوف من الشيخوخة إنما هو في جوهره تعبير عن إحساس المرء بأنه لم يستطع أن يحيا

(١) سورة الروم ، الآية ٥٤ .

(٢) د. زكريا إبراهيم مشكلة الحياة ، ص ١٨٨ .

حياة منتجة وبالتالي فإنه رد فعل يقوم به ضمير الفرد ضد عملية التشويه الذاتي التي مارسها في نفسه" (١) .

فالإنسان الذي يجد هوة كبيرة بين ما كان يرجوه لنفسه في حياته من خير ، وبين ما حققه بالفعل ، يشعر بخيبة وحسرة وإحباط ، لأن ما أراده لم يتحقق ، ولا سبيل إلى تحقيقه في الشئوخوخة ، وهنا يصبح الضعف مقابلا للقوة التي تمثل قيمة إنسانية ولأن القوة تأكيد مليء تام للوجود الشخصي" (٢)

ولهذا فإن حياة الوجود البشري في جانب من جوانبها - رفض لهذا الضعف ، وسعي دائم من أجل العمل على سلبه أو إنكاره أو تجاوزه" (٣) فإذا ما أصبح الإنسان عاجزا عن ذلك فإن الإحباط يكون حليفه .

وإذا كان الوجوديون يصفون الإمكانيات الإنسانية بوجه عام بأنها إمكانيات غير ممكنة ، فإن هذه الصفة تتأكد بوجه خاص في مرحلة الشئوخوخة ، حيث يجد الإنسان نفسه عاجزا عن تحقيق أية إمكانيات ، ولهذا يصبح الوجود الإنساني في هذه المرحلة متسما بالجمود والثبات ، تحيط به برودة وكآبة ، لأنه يقترب بالخوف من الموت والفناء ، والعجز عن تحقيق الذات .

"وإذا كان ثمة شيء أشد مرارة على النفس من الموت نفسه ، فهو إحساس المرء بأنه سوف يموت ، دون أن يكون قد عاش حقا وكم من أناس يموتون ، دون أن يكونوا قد ولدوا أصلا" (٤)

(١) نفس المرجع ، ص ٢٥٤ .

(٢) ، (٣) نفسه ، ص ٢٥٤ .

(٤) د. زكريا إبراهيم مشكلة الحياة ، ص ١٨٧ .

فالشاعر أوس بن حجر يتمثل رحلة حياته فيقول : (١)

كان الشباب يلهينا ويمجنا فما وهبنا ولا بعنا بأرباح

لما رحلة محاسرة لم يتحقق فيها ما يجعل المرء يرضى عنها - وبخاصة إذا كانت
الرحلة إلى لا شيء ، ولا ترتبط بغاية ثم تنتهي إلى فناء أبدي :

وقد يتوهم المرء أنه قد قضى وطره من الحياة ، ولم يبق له فيها مأرب ، وهو وهم
يرتبط بماض يرضى عنه ، أو يظن أنه راض عنه هذا الرضى يصدر عن تحقيق أفعال ينظر
إليها من زاوية الفرد ، أو الجماعة ، نظرة تقدير واحترام .

ويقول قيس بن الخطيم في معرض التفسير ، بعد أن عدد مآثره ، ومآثر قومه ،
وما حققه من مأرب وأجماد : (٢)

مضى بأت هذا الموت لا تبق حاجة لنفسي إلا قد قضيت قضاءها
وكانت شجاً في الخلق ما لم أبوها فأبت بنفس قد أصبت دواءها

ولكن الصورة العامة بتجربة الشيخوخة ترتبط بعلم الرضا ، والنفور من المشيب.

يقول عدى بن زيد الصادي : (٣)

نزل للمشيب بفوده لا مرحبا ورأى الشباب مكانه فتجنبنا
ضيف بغض لا أرى لي عصرة منه هربت فلم أجـد لي مهربا

(١) ديوان أوس ، ص ١٤ .

(٢) ديوان قيس بن الخطيم ، ص ٤٩ - ٥٠ .

(٣) ديوان عدى بن زيد ، ص ١١٣ .

فالمشيب والموت يترصدان الإنسان وكان الهرم صورة من صور الموت .

يقول النمر بن تولب : (١)

فإن المنية من يخشها	فسوف تصادفه أينما
وإن تتخطاك أسبابها	فإن قصصارك أن تهدما

ويقول ربيعة بن مقروم : (٢)

ولقد أصبت من المعيشة لينها	وأصابني منه الزمان بكل كل
فإذا وذاك كأنه ما لم يكن	إلا تذكره لمن لم يجهل
ولقد أتت مائة على أعدهما	حولا فحولا لا بلاها مبتل
فإذا الشباب كمبذل أنضيته	والدهر يلي كل جدة مبذل

عاش الشاعر الحياة بمسرورها ولذاتها ، وبقسوتها وخشونتها ، ولكن ذلك كله قد مضى ، وكأنه لم يكن ، ولم يبق منه غير تذكره ، فقد مرت عليه مائة عام ، فإذا الشباب كتوب أبلاه ، وهكذا الدهر يلي كل جديد . إن كل شيء يذهب ، وكل جديد يبلى ، ولا يبقى شيء جديد أبدا ، والدهر فقط هو الجديد الذي لا يهرم ، فهو — كما عرفه الجاهليون ، الجديدان ، والأجدان ، والأزلم الجلدع ، لأنه جديدا أبدا .

فالإنسان فقط هو الذي يهرم ويبلى والوجود ماض في طريقه لا يهرم ولا يبلى . الإنسان هو الذي ينتهي إزاء إحساس بلا تناهي الوجود . فالنسيان يغشي كل شيء ،

(١) ديوان النمر بن تولب ، ص ١٠١ .

(٢) الأغاني ، ج ٢٢ ص ١٠٤ (الهبة المصرية العامة للكتاب) .

والهرم والفناء يتهددان الإنسان ، والشاعر في تصويره لمرور عمره يصور الحياة كإيلاء ، ويدعو ألا يتلى بها أحد ، ثم يخلص إلى الحقيقة التي تنتظم الوجود (والدهر يلي كل جلد مهتلي) فتأتي متراكبة مع الصورة تراكباً واضحاً.

إن مشكلة الإنسان في شيخوخته — على الرغم من أنها متصلة بالزمن — فإنها تبرز بصورة أكيدة على صعيد البنية الاجتماعية ، فالتواصل بين الفرد والمجتمع كثيراً ما لا يتحقق في مرحلة شيخوخته ، فنرى عالماً للشيوخ ، وعالماً آخر للشباب ، فإذا كان الشيوخ يمتلكون الحكمة والتجربة وليس أمامهم غير وقت قصير يحققون فيه ما يطمحون إليه ، فإنهم لا يمتلكون القوة والقدرة على الإنجاز ، ولهذا يشعرون دائماً بالإحباط الذي يترتب عن العجز عن تحقيق ما يصبون إليه.

فالشباب ينظر كثيراً إلى الشيخ نظرة تتم عن شيء من العداء ، وكأنما يخشى أن يسلبه هذا الشيخ فرصته الوحيدة على العمل وتحقيق الذات ، وما زالت عبارة "يريد أن يحيا زمنه وزمن غيره" تتردد على الألسنة في مواجهة بعض المواقف التي يبدو فيها الشيخ شديد الطموح .

ولهذا ترتبط الشيخوخة بالإحباط والدَّلة ، ويظهر لنا هذا من وصف شاعر لهذه الحياة بأنها ذليلة ، لأنه يحياها بين فتیان أقوياء قادرين على الفعل ، وينتهي الشاعر إلى حقيقة أن الموت يحير من هذه الحياة الذليلة : ولا شك أن معاناة الإنسان في شيخوخته تتمعض عن الإحساس بالفناء الذي يقترن بالعجز ، وانصراف الناس عن المرء في حياته ، وملالتهم ، مما يجعله يقع فريسة الحصر النفسي ، فها هو النسيان يحيط به في حياته ، فما باله إذا مات وأصبح رهين القبر .

ولهذا يشعر الإنسان في شيخوخته بالاعتراب إذا طال به العمر ، وانقطع عن أقرانه:
يقول حاطب بن مالك النهشلي : (١)

وماذا ترجى من حياة ذليلة تعمرها بين الغطارفة المرد
وأنت لقي في البيت كالرأل مدنف وقد كنت سباقا إلى غاية المجد
وللموت خير لامرئ من حياته يدب ديبا في الحلة كالقرد

لقد استخدم الشاعر من الوسائل الأسلوبية التي أبرزت تجربته ومعاناته ، فالاستفهام يكشف عنأسه وقنوطه ، ويتضمن نفيا لأي رجاء في حياة مقبولة في الشيخوخة ، وقد ألقت جملة الحال التي جاءت بعد الواو في البيت الثاني ظلها على هذا اليأس ، حيث شبه نفسه بأنه لقي لا قيمة له ، ولهذا فإن ما خلص إليه قد جاء مؤكدا باللام (للموت خير) وقد استخدم الشاعر المقابلة في تصوير معاناته على النحو التالي :

حياة ذليلة .. بين الغطارفة المرد
وأنت لقي كالرأل .. كنت سباقا إلى المجد
الموت خير .. من حياته .. كالقرد

وهذا يكون الشاعر قد أبرز المتناقضات في الحياة من خلال هذه التجربة الواقعية .

إن تجربة الشيخوخة في الشعر الجاهلي تبدو تجربة أصيلة ، حيث نرى الشعراء في تصويرهم لتجارهم ينصرفون عن ذلك الأسلوب الفخم ، فيصفون المعاناة من خلال رؤية لها جانب كبير من الصدق ، وإن كانوا في بعض المواقف يهربون إلى أحلام اليقظة بصورون من خلالها قدرهم على تحقيق الفعل ، من خلال مغامرات ترتبط بالخيال أكثر مما ترتبط بالواقع .

(١) للمعمرون والوصايا ، ص ٣٧.

يقول عبيد بن الأبرص : (١)

زعمت أنني كبرت وأني	قل مالي وضمن عني الموالي
وصحا باطلاي وأصبحت كهلا إن	لا يوالي أمثاليها أمثالي
رأيتني تغير اللون مني	وعلا الشيب مفرقي وقذالي
فبما أدخل الخباء على مهم	ضومة الكشح طفلة كالغزال
فتعاطيت جيدها غم مالت	ميلان الكئيب بين الرمال
ثم قالت فدى لنفسك نفسي	وفداء لمال أهلك مالي
فأرفض العاذلين واقني حياء	لا يكونوا عليك حظ مثالي

ففي مواجهة العجز والحرمان وانصراف المرأة بتخييل الشاعر نفسه قادرا على مواصلة النساء ، فيقدم صورة لمغامراته التي تبدو وكأنها نوع من الإغراق في حلم البقطة.

وعلى الرغم من أن كثيرا من الشعراء حاولوا في حديثهم عن الشيخوخة أن يصفوا جانباً من هذه المغامرات ، بعد تصويرهم لمعانهم ، فإن تجربة الشيخوخة في هذا الجانب تبدو على جانب كبير من الصدق والأصالة ، على العكس من تلك المغامرات.

يتذكر أبو كهر الهذلي الشباب في مشييه متحسرا متسائلا : هل عن شبيه من معدل ؟ وهو يبدأ كل قصائده التي وصلت إلينا بمطلع متقارب ، فتراه يقول في لاميته من بحر الكامل : (٢)

أزهر هل عن شبيه من معدل	أم لا سبيل إلى الشباب الأول
أم لا سبيل إلى الشباب وذكره	أشهى إلى من الرحيق السلسل
ذهب الشباب وفات مني ما مضى	ونضا زهر كرهقي وتبطلي

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ١٣ .

(٢) ديوان الهذليين ، ص ٨٨ - ٨٩ ج ٢ .

ويقول في رائيته من بحر الكامل : (١)

أزهى هل عن شيء من مقصر أم لا سبيل إلى الشباب المدبر
فأعجب لذلك فعل دهر واهكر فقد الشباب أبوك إلا ذكره

ويقول في غائيته من بحر الكامل : (٢)

أزهى عن شيء من مصرف أم لا مخلود لباذل متكلف

ويقول في ميمته من بحر الكامل : (٣)

أزهى هل عن شيء من معكم أم لا مخلود لباذل متكرم

ورعما كان هذا الترتيب الذي وردت به أربع قصائد ، متوافقا مع التجربة الشعرية للشاعر إذا جاز لنا أن نقومها بمنطقنا .

ففي المطلع الأول نجد مرتبطا بالشباب الأول ويسأل عن السبيل إلى هذا الشباب ، فذكره أشهى إليه من الرحيق السلسل ، ومعنى هذا أن الذكر لم يبلغ من الشاعر مبلغ اليأس ، وأن للشيب لم تطل إقامته بساحة الشاعر حتى نلح في تذكره أسفا وحسرة ، ولكننا نلح ظللا من الألم في مطلع القصيدة الثانية يرتبط بالشباب المدبر ، وفقد الشباب وفعل الدهر ، وفي المطلع الثالث والرابع لم يعد الشاعر يستفهم عن العودة إلى الشباب ، وإنما عن الخلود ، ويمثل هذا نقلة وجدانية وفكرية لافتة للنظر . إن ذكر الشباب لا يأتي إلا بعد رحيله ولهذا يقترن بالحسرة والأسف فمرحلة الشباب مرحلة تتبلور فيها مشاعر الإنسان فيستحضر الماضي والمستقبل ويصبح بين أسف على ما قد

(١) نفس المرجع ، ص ١٠٠ - ١٠١ .

(٢) نفسه ، ص ١٠٤ .

(٣) نفسه ، ص ١١١ .

مضى ، وخوف مما سيأتي ، ولهذا فإن الإنسان يعيش في هذه المرحلة مشكلة حياته كلها بل مشكلة وجوده بأسره .

والذي يلفت نظرنا هو ذلك الاستفهام المتكرر في مطالع القصائد ، وهذا يكشف لنا عن أن الشاعر لا يمل من الاستفهام حتى في القضايا التي انتهى فيها الشاعر إلى قرار ، فمن الناس لا يعرف استحالة العودة للشباب بعد المشيب ، ومع ذلك نراه يستفهم عن إمكانية العدول عن المشيب ، ويستفهم عن السبيل إلى الشباب الذي مضى .

وهذا الاستفهام المتكرر يكشف عن أن الإنسان في نزوعه نحو الخلاص من قهر الزمان — على الرغم من علمه باستحالة الرجوع إلى الشباب واستحالة الخلود — لم يئس تماما من تحقيق ذلك الأمل أو هو لم يتخلص تماما من أسر ذلك الصوت الداخلي الذي يلازم تجربته في مواجهة الزمن ، إن هذا الاستفهام يرتبط برغبة خفية في مواجهة المستحيل ، تلك الرغبة التي تمثل جوهر المأساة ، فالإنسان يرفض الاستسلام حتى في القضايا البديهية التي لا تقبل الجدل.

إن جملة الاستفهام بما تحمله من شحنة تعبيرية تمثل محاولة لإطلاق الضوء ، وهي محاولة نتعنا ، أكثر من الوصول إلى الحقيقة نفسها.

يقول زهير بن أبي سلمى : (١)

هل في تذكر أيام الصبا فسد	أم هل لما فات من أيامه ردد
أم هل يلامن باك هاج عبرته	بالحجر إذا شقه الوجد الذي يجدد

إن أهم الفروق بين الفيلسوف والشاعر في تأملهما للإنسان والكون ، أن الفيلسوف يقدم إجابة عن الأسئلة التي يطرحها في مجال تأمله ، أما الشاعر فإنه يقدم

(١) ديوان زهير ، ص ٢٧٩.

بجرته وحريره فتظل المعاني المستوحاه من أسفله تثيرنا ، وليس معنى ذلك أن الشاعر لا يفوص في ما وراء الظواهر ، ولكنه حين يقدم تجربة شعرية ناضجة ، يقدمها بكل ما فيها من متناقضات ، وقد يكتفي بالتلميح دون التصريح ، في إبرازه وتصويره لتجاربه ، ولو قلنا : إن الاستفهام في هذه الآيات يتضمن معنى النفي ، فإن ذلك لا يعني أننا يمكن أن نستبدل الاستفهام بنفي ، كأن نقول "ما في تذكر أيام الصبي فند" لأننا حينئذ نكون قد قدمنا تجربة ذات وجه واحد ، وهذا يفقد السياق تلك الشحنة الدلالية التي تولدت من الاستفهام . فالاستفهام هنا مصاحب لرؤية تتخلق أمامنا أما النفي فإنه يقدم لنا تجربة تمت واكتملت في غيبة منا ، والشاعر يقدم لنا من خلال الاستفهام صوته الداخلي الذي ينكر عليه مسلكه ، ولهذا فإن التجربة تظل مع الاستفهام ذات طابع ثنائي ، حيث يشركنا الشاعر ، أو يشرك ذاته المغترية في جدل واضح ، حين يسمعا ذلك الصوت الداخلي المضمر في نفسه ، فيثير ما في نفوسنا من أصوات مضمرة ، وتساؤلات مكنونة .

وهذا يستطيع الشاعر من خلال الاستفهام أن يقدم لنا تجربة ذات بعد درامي ، وأن يخلص هذه التجربة من السطحية .

إن الشاعر في شيعوخته يظل بين الماضي والحاضر والمستقبل تتنازعه آلام كثيرة فهو بين ندم وحسرة وخوف من المجهول .

يقول كعب بن زهير : ^(١)

ولا أرى لشباب ذاهب خلفا	بان الشباب وأمسى الشيب قد أزفا
لا مرحبا هابلا اللون الذي ردفا	عاد السواد بياضا في مفارقة
تكاد تسقط مني منة أسفا	في كل يوم أرى منه مبينة
بلى ليته ارتد منه بعض ما سلفا	ليست الشباب حليف لا يزالنا

(١) ديوان كعب بن زهير ، ص ١٤ - ٥٥ .

إن الفعل (هان) يرتبط دائما بفراق شيء عزيز ، كما يرتبط الفعل (أمسى) بالانقضاء والمموم ، أما (أزف) فإنه يستدعي صورة الرحيل أو قلوب شيء بغيض، ولهذا نرى الشاعر وكأنه بين فراق ولقاء ، فراق عزيز ولقاء بغيض ، فهو يعاني التجهتين معا ، وهما تجربتان تسيران في اتجاه واحد يقترن بهما الحزن والألم . ويحيى التمني ليكشف عن تشبث المرء بما فات من مسرات.

والتشبث بالشباب ، يعكس صورة من صورة التمسك بالحياة ، فالحياة ليست مجرد أيام تتوالى ، وسنين تنقضي ، وإنما هي قدرة وممارسة وشروع ومحاولة لتحقيق ذلك الشروع ، وكان على الإنسان أن يتحقق من أنه يعيش إذا كان قادرا على الفعل ، ولهذا كان جانب كبير من الشيوخ والعجزة لا يحيون الحياة الحقة أو الحياة التي يجب أن تكون.

وبصور سلامة بن جندل شابه وملاحقة المشيب له فيقول : (١)

أودي الشباب حميدا ذو التعاجيب	أودي الشباب وذلك شأؤ غير مطلوب
ولي حيثما وهذا الشيب يطلبه	لو كان يدركه ركض العاقيب
أودي الشباب الذي مجد عواقبه	فيه نلذ ولا لذات للشيب

والشاعر يستخدم الفعل (أودي) بمعنى بان ، ووزلحما العروضي واحد ، والنمط السائد هو استخدام "هان" ولكن الفعل (أودي) ومعناه هلك يكشف عن فجيعة الشاعر بذهاب شبابه .

وبلغت نظرنا تلك الصورة التي قدم فيها المشيب يطلب الشباب ويلاحقه ، والتي تمثل للصراع الماثل في الحياة ويقدم الشاعر خلاصة تجربته في عبارات مركزة فالشباب "فيه نلذ" فهو يقصر الملذات على الشباب فقط ، ولا لذات للشيب ، نفى بخس الملذات عن الشيب ، وهي مقابلة تبرز إحساس الشاعر بالتناقض . وعندما يفقد الشاعر

(١) المفضليات ، ص ١١٩ - ١٢٠ .

القدرة على تحقيق ذاته في شيخوخته يعود إلى سرد سجل حياته وإلى عرض صورة الماضي الذي هو جزء من هذه الحياة ، فالإنسان هو سلسلة الأفعال والمواقف التي أنجزها عبر رحلة عمره .

يقول ذو الإصبع العذواني : (١)

أصبحت شيخاً أرى الشخصين أربعة	والشخص شخصين لما مسني الكبر
ما للكواعب يا دهاء قد جعلت	تزور عني وتطوي دوني الحجر
قد كنت فراج أبواب مغلقة	ذب الرباد إذا ما حولس النظر
لا أسمع الصوت حتى أستدير له	ليلا وإن هو ناغي به القمر
وكنت أمشي على الرجلين معتدلاً	فصرت أمشي على ما تثبت الشجر
إذا أقوم عجت الأرض مستكماً	على التراجم حتى يذهب النفر

والآيات تقدم صورة لما أصاب الشاعر في شيخوخته ، حيث أصبح ضعيف البصر ، تبغضه الغواني ، وينفرن منه ، عاجزاً بعد أن كان قادراً كثير التحول والحركة ، ضعيفاً لا يمشي إلا مستخدماً عصاه ، ولا ينهض إلا معتمداً على يديه .

ويتحسر المرقش الأكبر على الشباب الذي مضى ولا يعود ، على الرغم مما يستخدمه من حضاب يحاول أن يخفي به بياض شعره ، فيقول : (٢)

هل يرجعن لي لمي إن حضبتها	إلى عهدا قبل المشيب حضامها
رأت أقحوان الشيب فوق حطيطه	إذا مطرت لم يستكن ضوامها
فسإن يظعن الشيب والشباب فقد ترى	به لمني لم يرم عنها غرامها

(١) ديوان ذي الإصبع العذواني ، ص ٣٣ - ٣٤ .

(٢) النفاذ ، ص ٢٣٦ .

فالشاعر يستفهم ويسأل عن احتمال عودة الشباب إذا استخدم الخضاب ،
ويكشف هذا الاستفهام عن نزوع نحو مداراة المشيب والتشبث بالشباب .

ويصور الشيخ (هو إعراض العذارى عنه عندما أخذ يودع شبابه فيقول : (١)

وقال العذارى إنما أنت عمنا وكان الشباب كالخليط نرايله
فأصبحن ما يعرفن إلا خليقتي وإلا سواد الرأس والشبب شامله

فقد أصبح الغواني يدعونه في كبره عما ، بعد أن كن يدعونه أنما ، وأصبحن لا
يعرفن إلا خليقته وهو شباب عندما كان يحيل إليهن ، ويملن إليه ، ولا يعرفن إلا سواد
الرأس قد شمله .

وقد استخدم الشاعر غمطين من القصر في إبراز تجربته : الأول بإنما وقد جاء على
لسان العذارى في قولهن "إنما أنت عمنا" فأفاد حصرا للعلاقة التي تربطهن بالشاعر في
إطار العمومة فقط ، ولهذا فليس له أن يطمع في شيء أكثر من توقيره واحترامه .

وقد جاء القصر الثاني بما النافية وإلا في قوله : ما يعرفن إلا خليقتي .. فهن لا يرين
في الرجل الذي يرضين مواصلته غير فتوة الشباب وصبوته ، وقد عطف الشاعر على
المفعول به المقصور عليه مفعولا به آخر هو سواد الرأس فأكد قصر هذه المعرفة على
الشباب . ثم جاء بمقابلة أبرزت المشكلة ، الحقيقية فهن لا يعرفن إلا سواد الرأس ، في
الوقت الذي شملها الشيب ، ولهذا فإنهن لا يردن ، ولا يطلبن منه ما يرجو هو منهن .

ويستكر أوس بن حجر صبوته في مشيبه فيقول : (٢)

صبوت وهل تصبو ورأسك أشيب وفاتك بالرهن المرامق زينب
وغيرها عن وصلها الشيب إنه شفيع إلى بيض الخدود مددب

(١) ديوان زهر ، ص ١٢٥ .

(٢) ديوان أوس ، ص ٥ .

والاستفهام هنا يكشف عن نوع من الغربة عن الذات فهو يسأل نفسه ، وكان هذه النفس مفارقة له ، وهو يسأله لنفسه يكشف عن كون هذه النفس عصبية لا تطمئنه ، فالأنا هنا في حالة انفصام عن الأنا العليا التي تمثل الضمير والعرف ، حيث إنها في صبرها تكون قد ابتعدت عن الجادة ، ولهذا فإن ما يعبر عنه الاستفهام من إنكار الشاعر لسلوكه يبدو بمثابة الصوت الداخلي المضمحل في نفس الشاعر "فالأنا يكون مصيبا في فعله إذا أشبع الهو والأنا الأعلى في نفس الآن" (١)

وإذا كانت حياة الشباب تقترب بالهوى والعشق ، فإن المرء يجد نفسه في مشيئة أمام صمود النساء ، فالمرأة ليست مجرد شريكة للرجل في حياته ، وإنما هي رمز للحياة نفسها ، أو بمعنى أدق يرتبط إقبالها بإقبال الحياة .

ونرى الأسود بن يـفـغـر النهشلي يصور صمود محبوبته عنه لما رأت شبيهه ،
فيقول : (٢)

لما رأت أن شيب المرء شامله	بعد الشباب وكان الشيب مسنوما
صدت وقالت أرى شيئا تفرعه	إن الشباب السذي يعلو الجراثيما

إن الشرط هنا يرتبط بمعدل الشاعر ومحبوبته ، فقد رأت الشيب قد شمل رأسه ، فصدت عنه وقالت له : إني أرى شيئا قد علاك ، والشباب الذي يعلو الأقوياء . والحوار على بساطته يكشف عن معاناة هذا الرجل في شيخوخته ، حيث تتكرر له المرأة السقي أحبها ، ولا تجد منه ما يغريها بمواصلته ، والمرأة هنا تمثل الحياة التي أصبح عاجزا عن الأخذ بأسبابها .

(١) سيجموند فرويد : للوحز في التحليل النفسي ، ص ١٧

(٢) المفضليات ، ص ٤١٨ .

وبعير الأعشى عن انصراف المرأة عنه في مشييه ، ويتتهي من ذلك إلى تلك الحقيقة
التي انتهى إليها غيره فيقول : (١)

وأنكرتني وما كان الذي نكرت من الحوادث إلا الشيب والصلعا
قد يترك الدهر في خلفاء راسية وهيا وينزل منها الأعصم الصدعا

فالقصر في البيت الأول يمثل قصرا يقصد به الشاعر أن يهون من شأن ما أنكرته
محبوبته ، ومع ذلك فإن القارئ يستطيع أن يقول : وهل هناك أبشع مما أنكرته هذه
المرأة . وقد علق صاحب الموشح على هذا البيت بقوله : "فأي نكرة تكون أنكر من
هذا عندها" (٢)

وإذا كان هذا الإنكار متصلا بالشيب الذي لا خلاص منه فإنه إنكار
مستمر ، ولهذا تبدو المواصلة مستحيلة ، وإذا كان الشاعر قد ربط بين تجربته
وفعل الدهر فإنه قد نجح من خلال ذلك في إبراز التناقض المائل في الكون ، وقد
تجسد ذلك من خلال تلك المقابلة التي قدمها في البيت الثاني ، والتي تتمثل
في قدرة الدهر على أن يترك وهيا في الصخرة الراسية ، وينزل منها الأعصم الصدع .

وتزداد الصبورة وضوحا وتتكامل لما أبعادها في قول الأعشى : (٣)

وقد قالت قتيلة إذا رأنتني وقد لا تعدم الحسناء ذامسا
أراك كبرت واستحدثت خلقا وودعت الكواعب والمدامسا
فإن تك لتي بما قتل أضحت كأن على مفارقته ثامسا

(١) ديوان الأعشى ، ص ٢٧٩ .

(٢) المزرباني ، للموشح في مأخذ العلماء على الشعر ، ص ٤٩ .

(٣) ديوان الأعشى ، ص ٢٤٥

وأقصر باطلاي وصحوت حق
كأن لم أحر في ددن غلاما
فإن دوائر الأيام يغنى
تتابع وقعها الذكر الحساما

فالشاعر يربط ما أحل به بفعل الدهر الذي يغني الحسام البتار الذي يرمز إلى
الإنسان في قوته وفتوته ، ويتمخض الجدل القائم بين الرجل والمرأة ، فيما يتصل بالمشيب
، عن رؤية شعرية تتخطى الزمان والمكان .

يقول علقمة بن عبده : (١)

فإن تنالوني بالنساء فإني
بصور بأدواء النساء طيب
إذا شاب رأس لمرء أو قل ماله
فليس له من ودهن نصيب
يردن ثراء المال حيث علمنه
وشرح الشباب عندهن عجيب

وهكذا نرى الإنسان الجاهلي ، في مواجهته لمشيبه ، يحاول أن يلم شتات نموذجيه
المخطم واقعي ، ولكنه في هذه المحاولة ينجح فنيا حين يفشل واقعي ، فقد رأيناه في نموذجيه
قادرا على رأب الصدع ، فالصدع أعمق وأكثر من أي مفالطة وهو حين يصور معاناته
فإنه يجعلها رامة للتجربة الإنسانية في مواجهة الوجود والحياة.

وهذا يجعلنا نقول بأن النموذج الفني للإنسان قد قام بوظيفة اجتماعية إلى جانب
وظيفته الفنية ، لأنه بلا شك كان ذا أثر في مساعدة الشاعر على شيء من التوافق
النفسي حين ربط معاناته بمعاناة البشر جميعا ، وربط الواقعة الخاصة بقانون عام ينتظم
الناس جميعا.

ولكن الذي لا ريب فيه أن إحساس الشاعر بعجزه وانصراف الناس — والمرأة
بخاصة — عنه ، وعدم إقبالها عليه ، جعله يعيش مغتربا عن ذاته وعن المجتمع ، حيث

(١) ديوان علقمة الفحل ، ص ٣٥ - ٣٦ .

أصبح يشعر أنه وحيد ، منقطع عن الناس عاجز عن تحقيق نفسه بينهم ومن خللهم ، فلم يبق له سوى عالم الأحلام الذي يعيش فيه بمثل وقيم تختلف عن مثل وقيم هذا الواقع ولهذا مارس الشاعر الجاهلي في شيخوخته الاغتراب ممارسة حقيقة ، ولكن اغتراب الشيخوخة لا يقتصر على العصر الجاهلي فقط وإنما هو اغتراب ممتد عبر العصور .

ومن النماذج التي تعكس صورة الإنسان في شيخوخته وعجزه ومعاناته ما قاله مساعدة بن جربة : (١)

يا ليت شعري ألا منحي من الهرم	أم هل على العيش بعد الشيب من ندم
والشيب داء نجيس لا دواء له	للمرء كان صحيحاً صائب القم
وسنان ليس بقاض نومة أبداً	لولا غداة يسير الناس لم يقم
في منكبيه وفي الأصلاب واهنة	وفي مفاصله غمز من السم
إن تأته في نهار الصيف لا تره	إلا يجمع ما يصلي من الحجم
حتى يقال وراء البيت متبذاً	قم لا أبالك سار الناس فاحترم
فقام ترعد كفاه بمحنة	قد عاد رهبا وذيا طائش القدم
تالله يبقى على الأيام ذو حيد	أدنى صلود من الأوعال ذو معدم

تقوم الصورة الكلية للمشيب على الوصف الواقعي ، ويدنو المشيب بمثابة داء يصيب الإنسان بالوهن والضعف بعد فتوته وقوته ، ويلتقط الشاعر المواقف التي يظهر فيها عجز الشيخ ، وهوانه على الناس ، وانصرافهم عنه ، وانصرافه عنهم إلى اهتماماته الخاصة ، ولا يفوت الشاعر أن يتحدث عن الأمراض التي تصيب المرء في شيخوخته ، من تصلب في الأطراف وارتعاش ووسن وحمول ، ولم يفته أن يربط قضية الشيخوخة بلزمن ، فمرور الأيام لا يبقى القوي على قوته بل يسلبه كل قدرة ويتركه عاجزاً لا قيمة له .

(١) ديوان الملنلين ، ص ١٩١ .

وتصبح الواقعة من خلال رؤية الشاعر مرتبطة بقانون عام يشمل الكائنات جميعها ، فلا
يفلت من حتميته أقوى الكائنات وأمنعها.

وقد التحمت التراكيب والأساليب اللغوية مع الصورة الكلية ، وأدت وظيفتها في
إطارها ، فالاستفهام : ألا منجي من الهرم ؟ يوحي بالترحم من الهرم والنزوع إلى
الخلاص منه ، ويعكس في نفس الوقت استبعادا لهذا الخلاص . ثم يأتي الاستفهام عن
ارتباط طول العيش بالندم معبرا عن حيرة الشاعر ، ومعاناته ، وتأتي المقابلة بين الشيب -
بوصفه داء لا دواء له - وبين المرء الذي كان صحيحا قويا لتبرز التناقض الذي يصيب
حياة الإنسان . أما القصر في قوله : لا تره إلا بجمع .. فإنه يفيد أن هم هذا الشيخ قد
انحصر في المحافظة على نفسه في مواجهة قسوة الطبيعة ، فلا طموح له ، ولا نزوع نحو
جسام الأمور . ويأتي الأمر : قم لا أبالك ، ليقدم صورة لما يلقاه هذا الرجل من زجر
واستخفاف . أما القسم في البيت الأخير فإنه يؤكد تلك الحقيقة التي انتهت إليها الشاعر
، وهي فناء الأحياء جميعا .

ويتصل بتجربة الشيخوخة معاناة الأب والأم في شيخوختهما عندما يراجعهما
بعقوق الأبناء ، حيث نرى صورة لعتاب أبوي يعبر به الشاعر عن تجربته في مواجهة ابنه
العاق.

وبقدم لنا أهمية بن أبي الصلت تجربة متفردة يشكو فيها عقوق ابنه ، مذكرا له ما
قدمه من بر ورعاية عندما كان صغيرا ، فيقول : (١)

غذوتك مولودا وعلتلك يافعا	تعل بما أدنى إليك وتسهل
إذا ليلة نابتك بالشكو لم أبت	لشكوكك إلا ساهرا أتململ
كأنني أنا المطروق دونك بالذي	طرقت به دوني وعيني تحمل

١. ديوان الحماسة لأبي تمام شرح النريزي ج ٢ ص ١٣٣ ، الديوان ص ٥٧ - ٥٨ .

فلما بلغت السن والغاية التي	إليها مدى ما كنت فيك أو مل
جعلت جزائي منك جبهها وغلظة	كانك أنت المنعم المتفضل
فليتك إذ لم ترع حق أبوي	فعلت كما الجار الجاور بفعل
وسميتني باسم المنفد رأيه	وفي رأيك التفنيد لو كنت تعقل
تراه معدا للخلاف كأنه	يرد على أهل الصواب موكل

فالشاعر يواجه ابنه بما قدمه إليه منذ كان مولودا ويافعا ، حيث كان يقدم إليه كل ما يستطيع من رعاية ، فإذا ما شكى هذا الابن بات الأب بجانبه ساهرا ، كأنه هو المطروق . بالألم ، قلقا يذرف الدمع ألما وخوفا عليه ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تصوير موقف هذا الابن منه ، بعد أن بلغ غاية ما كان يرجوه ، حيث جعل هذا الابن جزءا أبيه جبهها ، وقابله بما يكره ، وكأنه هو المنعم المتفضل ، وتتقطر نفس الأب ألما وإشفاقا في عتابه لابنه في البيت السادس ؛ حيث يقول له : ليتك إذ لم ترع مني حقوق الأبوة سرت معي سيرة الجار . ثم ينتقل من العتاب إلى لومه وتعنيفه قائلا له : لقد رميتني بالخلل وأنت المخبول لو كنت تعقل ، فلقد خرجت برأيك عن الجادة وكانك موكل بالرد على أهل الصواب في طيشك وسفهك .

ونمثل الصورة صرخة احتجاج من رجل مسن في وجه عقسوق الأبناء بعامة ، وعقوق ابنه بخاصة ، كما يمثل نوعا من النقد الإنساني في مواجهة سلوك اجتماعي جائر ، ومحاولة لمواجهة قهر الواقع الذي يعيشه الإنسان في شيخوخته ، وهو من ناحية أخرى رفض لهذا الواقع ، ومواجهته بتشكيل في يظهر عيوبه ، كما أنه محاولة لرأب الصدع النفسي الذي يعانيه الأب في كبره ، ورأب الصدع في البنيان الاجتماعي ، ومحاولة للإصلاح في بنية القيم الإنسانية للمجتمع .

ولا شك أن هذا الجدل بين الأب وابنه يعكس صورة من صور الجدل بين الإنسان والوجود ، فالابن يبدو رمزا للزمن الذي يحاول الإنسان أن يجمع له ، فإذا به يسلمه أغلى أمانيه . كما أن هذا النموذج يقدم صورة للالتزام الأبوي ، وصورة مقابلة للتحلل من الالتزام في صورة هذا الابن العاق.

وهناك صورة أخرى لعقوب الأبناء تقدمها أم شاعرة ، مصورة معانئها في شيخوختها حين يواجهها ابنها بعقوبه ، وهي من التجارب الإنسانية النادرة في الشعر الجاهلي .

تقول امرأة من بني هزان يقال لها أم لؤاب : (١)

ربيته وهو مثل الفرخ أعظمه	أم الطعام ترى في جلده زعبا
حتى إذا آس كالفرخ شذبه	أباه ونفسي عن متنه الكربا
أنشأ يمزق أثوابي يؤدبني	أبعد شبي عندي يتغني الأدبا
إني لأبصر في ترجيل لثته	وعط لحيته في عنده عجبا
قالت له عرسه - يوما - لتسمعي	مهلا فإن لنا في أمنا أربا
ولو رأيتني في نار مسمرة	ثم استطاعت لزادت فوقها خطبا

والآيات تكشف عن تجربة شعرية تنصف بالعمق والتركيز ، فالأم حين تجابه بعقوب ابنها ، تذكره حينما كان صغيرا كالفرخ الضعيف ، بكرشه البارز ، ثم تقارن بين ذلك وبين صورته التي أصبح عليها ، فتتخذ من النحلة معادلا موضوعيا لابنها في شبابه ، وترمز بما إلى سموه وقوته ، ولكن هذه الصورة تقتن بسلك غير إنساني من هذا الابن ، حيث نراه قد راح يمزق أثوابها تأديبا لها .

(١) ديوان الحماسة لأبي تمام ، شرح التبريزي ج ٢ ص ١٣٤ .

وتسأل الأم : أبعد شيمي يتغني عندي الأدبا ؟ وهو استفهام يكشف عن إنكار وتعجب وحسرة ، كما يكشف عن رفض لهذا المسلك . وفي البيت الرابع تكشف عن المفارقة بين مسلك الابن وما كان يملو قلبها من فرح عندما تراه بشعره المرحل ولحيته التي نبت شعرها .

وفي البيت الخامس تقدم الشاعرة صورة تكشف من خلالها عن موقف لزوجة ابنها حين تتظاهر هذه الزوجة بالعطف عليها فتمنع ابنها عن إيذاها ، ولكن معرفة المرأة بالمرأة تظهر من خلال نقد الشاعرة سلوك هذه الزوجة ، فنقول : إن هذه المرأة لو رأته في نار لزادها اشتعالا . فكأنها تفعل ذلك شمانة بما ورياء . وقد يكشف هذا القول عن كراهية الأم لزوجة ابنها ، وعن كون محاولة هذه الزوجة بمثابة رغبة منها في ترضية الأم .

فالأبيات تقدم لنا صورة إنسانية لمعاناة الأم مع ابنها وزوجته ، وهي صورة تتصل بالحياة والواقع في هذا العصر ، كما تتجاوزه حتى عصرنا ، فما زالت هذه المشكلة الإنسانية قائمة .

إن هذه النماذج الإنسانية التي قدمها الشعراء في تعبيرهم عن تجربة الشبيخوخة قد كشفت عن كثير من الملامح الإنسانية للنموذج الإنساني في مرحلة الشبيخوخة ، حيث نرى القضية ترتبط بالشخصية ، والرؤية بالموقف . كما أن كثيرا من هذه النماذج يمثل صورة للاغتراب عن الذات أو المجتمع ، حيث يعيش الإنسان في شبيخوخته منقطعا عن أقرانه ، عاجزا عن تحقيق ذاته ، محاولا أن يملأ ما تبقى من عمره بالفعل ، وأن يظل في حضرة مليئة ، ولكنه كثيرا ما يجد نفسه عاجزا ، ولأنه لا يستطيع أن يتمرد ، أو يقود ممردا على الجماعة ، فإنه يمارس الاغتراب ، ويكتفي بالتعبير عن الألم والعتاب .

رابعاً : الوقوف على الأطلال

إن وقفة الشاعر على الأطلال ليست مجرد وقفة على آثار دمن ، لو أراد المسرء أن يبينها فلن يجد غير بقايا ليس لها قيمة تذكر ، فالراحلون الطاعنون عن الديار بدو قسوام حياتهم الترحال ، فإذا انتقلوا من موطن إلى موطن لم يتركوا وراءهم شيئاً مهماً ، فنحن لا نجد وقفة أمام قصر حجرة أصحابه ، أو معبد ، أو هرم ، إنما هي رسوم دراسة عابثة ، ليس فيها غير رماد النيران ، وبعر الحيوان .

فالوقوف يتصل بما ترمز إليه هذه الأطلال ، وهي ترمز إلى الأهل والأحباب الذين هجروها ، وإلى الحياة التي انقضت وحل مكانها الفناء.

يقول بشر بن أبي خازم :^(١)

أطلال مية بالتلاع فمتقب أضحت غلاء كأطراد الملذهب
ذهب الأل كانوا بهن فعادني أشجان نصب للظعائن منصب

ويقول عبيد بن الأبرص :^(٢)

أقوت من اللاي هم أمها فما بها إذ ظعنوا آمل

ويقول امرؤ القيس :^(٣)

وتحسب سلمى لا تزال كمهدنا بوادي الخزامى أو على رس أوعال

(١) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ٣٣ - ٣٤ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٢٦ .

(٣) ديوان امرؤ القيس ، ص ١٠٠ .

ويقول أيضا : (١)

ديار هند والرباب وفرتنا ليالينا بالنعف من بدلان
ليالي يدعوني الهوى فأجيبه وأعين من أهوى إلى روان

ويقول طرفة بن المهدي : (٢)

ديار لسلمي إذ تصيدك بالسمي وإذ حبل سلمي منك دان توصله

فالشعراء يستحضرون على وقتهم على الأطلال صورة الماضي المذهب ، ذلك الماضي الذي يتصل بالزمان والمكان ويرتبط بحقبة من العمر يجد الشاعر نفسه مدفوعا إلى الحنين إليها "فالأطلال ماضٍ" والوقوف عندها اجترار للذكريات وحركة توقف عن الحاضر لتنتقل منه إلى الماضي تعيد تشكيله في العمل الفني تشكيلا يمتلك هذا الماضي ويسيطر عليه للتخلص من سيطرة ذلك الماضي على الذات وامتلاكه لها (٣)

ويتضمن الوقوف على الأطلال وتذكر الماضي شعورا بالحزن والألم للفراق وانقطاع العهد بالشباب والفتوة . يقول امرؤ القيس : (٤)

وقوفا بما صحبي على مطيهم يقولون لا تملك أسى وتحمل
وإن شفائي عبرة مهراق فهل عند رسم دارس من معول

وترتبط هذه الذكريات والوقوف على الأطلال بظن الأمل والأحباب ، والشاعر عندما يقف بالأطلال يستحضر أمام عينيه واقعة الظلم وكأنها واقعة لا ترتبط بالماضي .

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٢٠١ .

(٢) ديوان طرفة ، ص ١٢٣ .

(٣) د. سليمان المطار شرح للعلاقات السبع ، ص ٤٦ .

(٤) ديوان امرئ القيس ، ص ٦٢ .

يقول امرؤ القيس : (١)

عوجا على الطلل الخميل لأننا نكي الديار كما يكي ابن حزام
أو ما ترى أظعان بواكرا كالنخل من شوكان حين صرام
حورا تعلل بالعمر جلودها بيض الزجور نواعم الأجسام
فظلمت في دمن الديار كأنني نشوان باكره صبح مــــدام

ويبدو من دعوة الشاعر رفاقه أن يقفوا معه وأن يبكوا الأطلال كأننا أمام دعوة لأداء شعرة دينية ، كما تلت نظرنا هذه الصورة التي رسمها للأطعام وكأنها واقعة حاضرة يراها .

ولكن الوقوف على الأطلال ، وما يتبع ذلك من تذكر الأهل الراحلين عنها ، والذكريات الجميلة والماضي والشباب ، وليس مجرد وقفة عارضة أو تقليد فني "ولا يمكن أن يكون — مجرد مشاعر فردية تعتمل في نفس إنسان دون آخر ، وإنما هي مشاعر مشتركة تمثل موقفا إنسانيا مشتركا ويتضح ذلك في أن الشاعر الجاهلي قد جمع في قطعة النسيب التي تنصدر قصيدته بين عنصرين : أحدهما يذكر بالفناء في الموقف الواحد ، وارتباط أحدهما بالآخر ليس إلا تأكيدا لإحساس الشاعر بالتناقض العام المائل سواء في العالم الخارجي أو عالمه الباطني ، فالتناقض الذي مثله قطعة النسيب ليس تناقضا لفظيا أو فكريا وإنما هو تناقض وجودي يتمثل في واقع الحياة كما يتمثل في كيان الفرد الحي (٢)

إن الوقوف على الأطلال وما يمثله من تجربة وجودية أمام الفناء يتمخض عن شعور بالغربة ، غربة الإنسان في مواجهة الزمان والمكان الذي يتغير بتغير الزمان ، والزمن يفعل فعله في المكان "إن المكان قد امتزج تماما بالزمان في شعر الجاهليين . وهذا الامتزاج جعل القضية وحدة متماسكة لا انفصام فيها" (٣)

(١) ديوان امرؤ القيس ، ص ٢٥٠ — ٢٥٢ .

(٢) د. عز الدين إسماعيل ، أصالة الشعور في الشعر العربي ، مجلة الشعر ع/ ٢ ، ص ٣ .

(٣) د. صلاح عبد الحافظ ، الزمان والمكان في الشعر العربي ، وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ص ٩٢ .

"ففي العصر الجاهلي نجد اغتراب الواقفين بالأطلال ، مرتبطا أحيانا بقلق الشاعر أمام غموض الحياة ، وحيرته أمام الخطر الذي يتهدد لحظة السعادة والاستقرار دائما بالبين والرحيل .

فحياة الصحراء القاسية ، وما يسودها من جدد وقفر ، وغارات وأحداث عاصفة ، تضطر قوافل البدو إلى الرحيل الدائم والتنقل من مكان إلى مكان ، بحثا عن مواطن الكلاء والعشب وموارد المياه إنما حياة عاصفة غامضة ، تمدد فيها لحظة الحب دائما بصرخة الحرب ، وهمسات اللقاء بأعاصير الموت والفناء وسرعان ما تفرق واحات الاخضرار في بحار الصمت والعدم ، والبين والرحيل " (١)

وقد أصبح الوقوف على الأطلال تقليدا فنيا وأخذ صورة نمطية حيث افتتح كثير من الشعراء أكثر قصائدهم به ، ولكنه مع ذلك ظل تعبيرا عن تجربة واقعية يعيشها الجاهلي ، فضلا عن كونه تعبيرا عن أحاسيس ومشاعره تجاه ماضيه وعن جدله الوجودي مع الحيلة والعدم.

وقد لفت الدكتور سليمان العطار نظرنا في تحليله للمقدمة الطللية لمعلقة طرفة بن العبد إلى أن هذا الشاعر لا يبكي ماضيه وإنما الذي يبكيه "هو مستقبله الذي ينشد إلى نقطة سبقت الحاضر وامتدت عبره إلى المستقبل" (٢)

وهذا صحيح إلى حد بعيد ، فالشاعر لا يبكي الفناء والموت والضياع من منطلق ماضيه فقط وإنما من خلال حاضره الذي يرتبط بالمستقبل إلى حد بعيد ، فالمستقبل يلقي دائما بظلاله على التجربة الآنية للإنسان في مواجهة الوجود .

(١) د. سعد دعبس تيارات معاصرة في الشعر العربي ص ٧٤.

(٢) د. سليمان العطار شرح المملكات السبع ص ٩٧.

ومن اللافت للنظر ابتداء كثير من الشعراء قصائدهم بمقدمات طلمية ، وهذا يرتبط بعالم الشعر كما يرتبط بالواقع الذي عاشه الشاعر الجاهلي ، فالوقوف على الأطلال ظاهرة فنية ابتدعها شعراء جاهليون قديما ، كما نلمح من طلب امرئ القيس لصاحبيه أن ييكيا الديار كما فعل ابن حزم ، فالشاعر مرتبط بعالم الشعر في المقام الأول ، ولكن اهتمام الشعراء بالمقدمة الطلمية يبدو من ناحية ثانية نتيجة توافق هذه المقدمات مع مطالب ذاتية واجتماعية ، فمن الناحية الذاتية نرى أن الشاعر قد وجد في الوقوف على الأطلال منطلقا يعبر من خلاله عن تجربته الوجودية في مواجهة الزمان والمكان ، ومن ناحية الواقع نرى أن الشاعر يعبر من خلال هذه التجربة عن ارتباطه بقومه وأرضه التي عاش عليها معهم . كما أن الوقوف على الأطلال وتذكر الأهل والأحباب الطاعنين عنها يبدو من ناحية أخرى " شعرة اجتماعية .. عند إنسان الصحراء الذي يعيش الماضي في الحاضر في ظل ثبات القيم وعنادها ضد التطور " (١)

كما أن طبيعة الحياة التي تقوم على الترحال من مكان إلى مكان يجعل الأطلال التي تبقى بعد انتقال القبائل ظاهرة لافتة للنظر ، ولا شك أن الشعراء كانوا أكثر الناس استجابة لما تخلفه هذه الأطلال من مشاعر ، وأقدرهم على التعبير عن تجاربهم في مواجهة التناقض الماثل في الوجود والذي ترمز إليه هذه الأطلال.

يقول (زهير بن أبي سلمى) : (٢)

وأني متى أهبط من الأرض تلعة
أجد أثرا قبلي جديدا وعافيا
فالنقيضان يجتمعان في مكان واحد ، فمن أطلال ترتبط بهرحيل الناس وترمز إلى الفناء ، ومن حياة ترتبط بهذه الحيوانات التي وجدت في هذا المكان الذي تركه الإنسان مرتعا لها ومسرحا للهوها . إلى جانب ما يبعثه الوقوف على الأطلال من تذكر الحياة الماضية والأهل والأحباب .

(١) د. سليمان الططار شرح للمعلقات السبع ، ص ٩٧.

(٢) ديوان زهير ، ص ٢٨٥.

وبلغت نظرنا أن الشاعر الجاهلي - في كثير من المواضع - ينكر على نفسه وقوفه على الأطلال ، مصرحاً بعدم جدوى هذا الوقوف ، ولكنه على الرغم من ذلك لا يميل هذا الوقوف.

يقول امرؤ القيس : (١)

وإن شفاي عبرة مهراقية فهل عند رسم دارس من معول

ويقول سلامة بن جندل : (٢)

وقفت بها ما إن تبين لسائل وهل تفقه الصم الخوالد منطقي

فالشاعر يحاول أن يستنطق هذه الأطلال ، وهو يعرف أنها لا تنطق ، ويسألها ، وهو يعرف أنها لا تجيب ، ولكن الاستفهام هنا ليس مجرد تقليد فني أو عرض لواقعة ، وإلا كان النفي أجدى.

فالأمر يتجاوز الاستبعاد والنفي ، لأن الاستفهام هنا يرمز إلى حيرة وجودية تنفسي الشاعر أمام الحياة والفناء ، وهي حيرة تصل إلى أبعد مدى حين تتعلق بأمور انتهى الإنسان في جدله معها إلى قرار لا يتوافق مع أشواقه الوجودية .

ولهذا نراه يضرب صفحا عما قبله الناس وسلموا به ، كما نراه لا يفتأ يسأل ويعيد السؤال الذي أثاره ، إن هذا السؤال هو صوت الشاعر الجاهلي المضمر ، بل هو صوت طفولته البعيد أو بمعنى آخر طفولة البشرية في سعيها الدائب نحو التعرف على حقائق الوجود.

(١) ديوان امرؤ القيس ، ص ٦٢.

(٢) الأصمعيات ، ص ١٣٣.

يقول بشر بن أبي خازم : (١)

أمي المنازل بعد الحسي تعترف أم ما صباك وقد حكمت مطرف
أم ما بكائك في دار عهدت بها عهدا فأخلف أم في أيها تقف

قدم الشاعر هذه الوقفة من خلال الاستفهام ، وجعلها حوارا مع النفس ، إن هذا الاستفهام المتلاحق هو صوت الشاعر الجاهلي الذي اتصل برؤية جعلت من الوقوف على الأطلال وقفة مع النفس ، ويبدو أن ما يعكسه الاستفهام من دلالات تكشف عن تشكك الشاعر في جدوى البكاء على الأطلال ، ولكن هذا التشكك لم يمنعه من تشكيل تجربته تشكيلا فنيا يحاول أن يتعرف من خلاله على أبعادها . إن ما نلمحه من معاني التوبيخ والإنكار أو النفي لا تزيد عن كونها تلخيصا لصورة رائعة لإنسان يتعرف على نفسه وعلى موقفه من الوجود .

ومن ذلك قول الأعشى : (٢)

ما بكاء الكبير بالأطلال وسوالي فهل ترد سوالي
دمنة قفرة تماورها الصبي ف يرمحين من صبا وشمال

فهو يستفهم عن جدوى بكاء الكبير هذه الأطلال ، وعما إذا كانت الأطلال سترد سؤاله .

ويتكرر سؤال الأطلال ، والاستفهام عن قدرة هذه الأطلال على الرد أو الفهم .

يقول حسان بن ثابت : (٣)

(١) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ١٣٧ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ٥٣ .

(٣) ديوان حسان بن ثابت ، ص ١٢٦ .

لم تسأل الربيع الجديد التكلماً بمدفع أشداخ فبرقة اظلماً
أبي رسم دار الحى أن يتكلماً وهل ينطق المعروف من كان أبكماً

فالشعراء لم يكتفوا ببقاء الأطلال ، وإنما تجاوزوا ذلك إلى محاولة سؤلها ،
وانطاقها ، وهم يعرفون ويقررون أن هذه الأطلال لا تحيب ، والشاعر هنا لا يقدم لنا
شيئا يعرف إنه عدم الجدوى ، وإنما يقدم لنا حيرته إزاء هذه الرموز التي ترتبط بالوجود.

و اللافت للنظر أن هناك من يستفهم عن شوقه لهذه الأطلال ، وهو استفهام
يكشف عن ارتباط بها وحب لها ، فهي رمز لحقبة من عمر الشاعر ، وبعض من نفسه
ومن أهله وصحبته وأحبابه ، ولكن إلحاح الشعراء في ذكر هذه الأطلال في ذلك المجتمع
الجاهلي ، حيث التقاليد البدائية ، يكشف عن حرمان يسيطر على وجدان الشاعر
الجاهلي ، حيث لا يرى الشاعر محبوبته إلا ظاعنة ، أو من محال ذكره للأطلال ، فللرأة
في أكثر هذه القصائد رمز وذكرى ، حيث ترتبط بالماضي ، ويقترن الحديث عنها
بالحرمان ، وكأن الشاعر الجاهلي قد أصبح يعيش تجربة وجودية يلتقي فيها الماضي
بالحاضر ، والموت بالحياة ، كما يرتبط الحرمان بالمتعة ، والهجر بالوصل ، والمسرة بالألم
والحلم باليقظة .

يقول الأعشى : (١)

عرفت اليوم من تياما مقاما بجو أو عرفت لها خياما
فهاجت شوق محزون طروب فأسبل دمه فيها سحاما

(١) ديوان الأعشى ، ص ٢٤٥ .

ويوم الخرح من قراء هاجت صباك حمامة تدعو حماما
وهل يشناق مثلك من رسوم عفت إلى الأياصر والشماما

والذي نلاحظه أن الشاعر فسر كلمة طروب بحزون فهي من الأضداد ، وهو في ترجمته لهذا التفسير يبدو مرتبطا بالسياق ، فلا يجوز أن نصف الحزون بالفرح ، وهذا صحيح ، ولكن ذلك لا يمنع أن نسأل لماذا استخدم كلمة طروب بمعنى محزون ؟ ألا يكشف ذلك عن بعد درامي للتجربة ، حيث لا يبدو لها وجه واحد ، فالفرح والحزن في وجدان الجاهلي مجتمعان معا ، هذا فضلا عن أن ظاهرة الأضداد في اللغة العربية ، والتي كثر ورودها في الشعر القديم بخاصة تكشف لنا أن هذه الأضداد قد جاءت ترجمة لحياة الجاهلي ، فاجتمعت في تجربة واحدة عاشها الشاعر القديم ، فترى الحزن والفرح ، والسعادة والألم ، والحب والحرمان ، وغيرها من المتناقضات - تجتمع في لحظة واحدة وكلمة واحدة .

إن اللطل لم يكن رمزا للفناء فقط ، ولم يكن رمزا للحب والحياة فقط ، وإنما كان أيضا رمزا للإنسان في جده مع الوجود .

يقول امرؤ القيس : (١)

ألا عم صباحا أيها اللطل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي
وهل يعمن إلا سعيد مغلد قليل المموم ما يبيت بأوجال

يقول شارح الديوان "دعا للطلل بالنعيم ، وأن يكون سالما من الآفات وهذا من عاداتهم ، كأنهم يعنون بذلك أهل اللطل ، وقوله وهل يعمن ، يقول قد تفرق أهلك

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٧ .

وذهبوا فتفريت بعدهم عما كنت عليه ، فكيف تنعم بعدهم ، وكأنه يعني بذلك نفسه ،
لفضرب المثل بوصف الطلل " (١)

ولا شك أن هذا إشارة ذكية تكشف عن العلاقة بين العناصر الموضوعية والشاعر ،
فالطلل هنا رمز لامرئ القيس الذي لم يبق منه غير ما يشبه هذا الطلل ، وهذا يكون
الوقوف أمام الطلل بمثابة وقفة مع النفس والمصير معاً.

ويبدو من جهة أخرى أن الوقوف على الأطلال كان أمراً مقبولاً من الجاهليين ،
فهو من ناحية لا يعث على النفور كما لو وقفنا على القبور ، على الرغم من أنما
يتصلان بظاهرة الفناء ، حيث إن الوقوف على الطلل يتصل بظاهرة الفناء رمزاً ، أما
الوقوف على القبور فإنه يتصل بما اتصالاً موضوعياً ، حيث إنها تحوي حدث الموتى ولهذا
فإنه يرتبط بمصير يهرب منه الإنسان . هذا فضلاً عن أن الطلل لا يتصل بموقف الإنسان
من الفناء فقط وإنما يتصل أيضاً بالماضي الذي عاشه ويحن إليه.

ومن النماذج التي ربط فيها الشاعر بين وقوفه على الأطلال وما حل بقومه من
ضباب وتشرد لامية عبيد بن الأبرص من بحر الطويل والتي يقول فيها : (٢)

أمن منزلٍ عافٍ ، ومن رسمٍ أطلالٍ ،	بكيتُ وهل يكي من الشوقِ أمثالي
ديارهم إذ هم جميع فأصبحتُ	بَسَائِسَ إلا الوحش في البلد الخالي
قليلاً ما الأصوات إلا عوازفاً ،	عراراً زَئَاراً من غياهبِ آجالٍ
فإن تلكَ غبراء الخبيبة أصبحتُ	محلّت منهمُ واستبَلَّكَ غمرَ أبداٍ

(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٩٧ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ١٧ - ١٨ .

بما قد أرى الحسيّ الجميعَ بنيطه
 أبعد بني عمرو ورمطى وإخوتي
 فلست وإن أضحوا مضوا لسبيلهم
 ألا تَقِفَانِ اليَوْمَ قَبْلَ تَفَرُّقِي
 إلى ظُفْنٍ يسلكن بين تباله ،
 فلما رأيتُ الحاديّين تكثُشاً
 رَفَعْنَ عليهن السهاط فقلصت
 خلجُجَ برجليها كأن فروجها
 فألحقنا بالقَوْدِ كِبْلَ دِفْقَةٍ
 فَعِلْنَا وَنَارَعْنَا الحديثَ أَوْانِسَا
 وما منَ إلينا بالسوالفِ والحلى ،
 كأن الصبا جاءت بريح لطيفة
 وريح خزامى من مذائِبِ روضة

بدأ الشاعر قصيدته بكاء فردي للأطلال ، وإذا كان الشاعر هو ممثل الجماعة
 وصومها ، فإنه مع ذلك يبدأ من خلال ذاته المفردة ، لأنه يشعر أنه وَحْدَهُ المسئول عن
 بكاء الحياة والماضي - في صورة هذه الأطلال . ويتأكد هذا البكاء الفردي من خلال
 استخدام الشاعر للأفعال المسندة لضمير المتكلم المفرد ، بكيت ، يبكي ، أرى الحسي ،
 أرجي ليان العيش ، فلست ناسيهم . هنا يصبح الشاعر واقعا تحت سيطرة إحساس
 متميز إما بمسئوليته نحو ضياع قومه من بني أسد ، أو مسئوليته في استنهاض هم قومه ،

فالشاعر لا يبكي مجرد أطلال تركها أصحابها طلبا للمرعى والكأل، وإنما يبكي شعبيه الضائع المشرد بعد أن طردهم الملك حجر من ديارهم.

ولهذا فإنه يبدأ بذكر قومه وبكر ذلك ، ولم تظهر صورة المخربة إلا في آخر القصيدة ، وهو يذكر هذه الديار التي كان يقيم فيها بنو أسد "إذ هم جميع" والجميع الحي المجتمع ، والجيش ، والرجل الكامل الخلق ، ثم نراه يعود إلى ذكر الحي الجميع مقرونا بالغبطة ، فالغبطة والسعادة تقترون بالماضي ، حيث كان قومه أقرباء مجتمعين ، ولكن تكرار لفظة جميع تبرز الفكرة المسيطرة على وعي الشاعر ، والتي جاءت رد فعل لفكرة التشرد والضياع وتجربة الغربة التي يعانيها الشاعر وقومه . وتأتي صورة الخراب الذي حل بهذه الديار في مواضع متعددة من القصيدة تتوحد فيما بينها لتعمق من الإحساس بالخراب الذي حل بهذه الديار ، فقد أصبحت هذه الديار بساطس أي قسرة ، وهو عندما يستثنى لا يحىء المستثنى واحدا من جنس قومه وإنما هو الوحش الذي سكن هذه البلاد بعدهم ، فقد استبدلت الحياة الإنسانية بحياة هذه الوحوش التي اتخذت هذه الديار مسرعا لها .

وإذا كنا نرى الشاعر في مطلع القصيدة يستفهم منكرا على نفسه بكاء هذه الأطلال ، فإنه بعد ذلك قد عاد يستفهم مستبعدا أن يرجى ليان العيش بعد من فارقه من قومه ، فالأطلال - بعد أن تجردت إلى ما ترمز إليه، وتخلصت من المعاني المباشرة ، واتصلت بمعانيها البعيدة في الوجدان الإنساني - أصبحت تستحق البكاء من خلال ما ترتبط به من رموز إنسانية . ولهذا فإنه بعد استفهامه ينتهي إلى ما يشبه القرار فيستحلم النفي ليؤكد أنه لن ينساهم ، وبالتالي يؤكد حزنه من أجلهم ، فالحركة النفسية تسير

على النحو التالي : إنكار للبكاء ، ثم إنكار للنسيان و السلوان ، ثم رفض للنسيان والسلوان .

وبعد بكاء الشاعر الأطلال الذي كان ضمير المفرد هو الضمير المواجه للجماعة المتذكر لها ، والذي يحاول الشاعر من خلاله أن يعيد تشكيل وجودها من خلال ذاته ، نجد الشاعر ينتقل إلى دعوة رفيقيه أن يقفا كي يتأملا الظعن ، وهو حين يدعوها إلى ذلك يظهر عجزه أن تشده معها أحداث الحياة عن هذه اللحظة المهمة . وتستغرقه الرحلة التي صورها وكأنها واقعة حاضرة ، ويتذكر الحاديين اللذين سارا مع الرحلة وقد طفت هذه الذكريات من أعماق نفسه مقترنة بإحساسه تجاههما حيث إنه في هذا الموقف يبدو نادما على ذهابهما ناعمين . والشاعر هنا يكشف عن المفارقة التي يشعر بها ، ففي مواجهة آلام الفراق والرحيل يرى الحداة لا ينسون واجبهم في الغناء وسوق الإبل ، حيث تبدو مشاعرهم منقطعة عن تجربة الفرقه ، وكأننا به يتمنى لو أن الحداة رفضوا سوق هذه الإبل ورفضوا الغناء . ويتنقل الشاعر بعد ذلك إلى الحديث عن اللهو مع الطعائن .

ويلفت نظرنا أن اللهو هنا جماعي ، ويتضح ذلك من استخدامه للأفعال المسندة إلى ضمير الجمع : ملنا ، نازعنا ، ملن . ولا شك أن هذه التجربة الجماعية للهو والانطلاق تقابل التجربة الفردية للبكاء ، والتي يبدو فيها الشاعر وكأنه وحده هو المعنى بتقدير الموقف وجسامة الخطب ، كما أننا من ناحية أخرى تقابل تجربة مشاهدة الطعائن مع رفيقه ، وكأنه قصد أوحى ضمنا أن نتأمل الطعائن لا يكون إلا للحصاة .



الباب الثالث

الشاعرُ الجاهلي والطبيعة

أولاً الشاعر والعالم الطبيعي

إن الذي يميز موقف الشاعر من عالمه عن غيره من الناس ، هو أن الشاعر لا ينظر إلى هذا العالم من منطلق كونه إنساناً فقط ، وإنما بوصفه مبدعاً يواجهه عالمه بتشكيلٍ فني . " إن الشعر موضوع تخيلي ، ومن ثم كان فعلاً من أفعال المعرفة الذي يتحقق فيه الموضوع التخيلي ، وإدراكاً فطرياً ، وصورة تتشكل في اللغة وفي تركيب الموقف الإيصالي الذي يقوم بها " .^(١)

والقول بأن الشعر فعل ، يعني أن الشاعر يشكل العالم من خلال رؤية متميزة ، ويعني أيضاً أن لكل شاعر أسلوباً خاصاً في النظر للعالم ، وموقفاً يؤثر بالضرورة في أسلوبه الذي يعيد به تشكيل هذا الكون ، وفقاً لرؤيته الخاصة ومعتقداته الخاص الذي يتصل برؤية الجماعة ومعتقداتها .

ولهذا فإن ما يقرره مارلو من " أن الفن لا يتولد عن أسلوب معين في النظر إلى العالم ، وإنما يتولد عن أسلوب خاص في إبداعه وتكوينه " ^(٢) قول تنقصه الدقة لأن أسلوب الشاعر في النظر إلى العالم هو الإطار الذي يُشكّل أسلوبه الخاص في تشكيل هذا العالم . وقد ظل الإنسان زمناً طويلاً وهو كائن طبيعي يتطور من الطبيعة ، ولكنه أخذ بعد ذلك يتحول - بعمله إلى أن يكون كائناً إنسانياً ، يتطور ضد الطبيعة .^(٣)

ووجد الإنسان في نفسه وسط هذا العالم ، وكانت نظراته في البداية نظيرة أسطورية " وفي هذه النظرة الأسطورية إلى العالم تبدى الأرواح حالة في كل مكان ، مألوفة كل فراغ ، ساكنة كل شيء . وتبدى قوى الطبيعة وظواهرها حية قادرة على

(١) لطفي عبد البديع : التركيب اللغوي للأدب ، ص ٦١

(٢) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ٧٦ .

(٣) د. عبد النعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٢٦ .

الإدراك والفعل والتأثير . كما تبدى الجوامد من أحجار وجبال وأشجار وصخور وكائنات حية قادرة على الفهم والتدبير .^(١)

أما بالنسبة للدراسات التاريخية التي تناولت عقائد عرب الجاهلية - فإن برنارد لويس يقول : " كان دين البدو نوعاً من عبادة الأرواح المتعددة ، ويتصل بوثنية الشعوب السامية القديمة ، ويرجع أصل الكائنات التي كانوا يعبدونها إلى سكان الأماكن المنعزلة ، وأولياها الذين كانوا يعيشون في الأشجار والنبات ، وفي الحجارة المقدسة"^(٢) ولا شك أن هذا يرتبط برهبة المكان الذي يمثل الجلال والمجهول بالنسبة للإنسان .

وفي الدراسة التي قدمها دكتور جواد علي لتاريخ العرب قبل الإسلام ، يقول عن عقيدة الجاهليين وارتباطها بالطبيعة : " وألهمت بعض الأقوام والقبائل الظواهر الطبيعية ، لتوهمهم أن فيها قوى روحية كامنة مؤثرة في العالم وفي حياة الإنسان ، مثل الشمس والقمر وبعض النجوم " .^(٣)

كما " أن هناك توسعاً في هذه العبادة تراه عند بعض الأقوام البدائية يصل إلى حشد تقديس الأحجار والأشجار والآبار والمياه وأمثال ذلك إذ تصوروا فيها وجود قوى روحية كامنة فيها فعبدوها على أن لها أثراً خطيراً في حياتهم " .^(٤)

فالإحساس بجلال العالم وجماله وتفوقه إحساس أصيل وقدم في نفس الإنسان ، ولا شك أن صفة الجليل تجمع بين عنصري النفع والضرر ، وبين عنصري القوة والجمال من ناحية أخرى .

(١) نفس المرجع ، ص ٣٢ .

(٢) برنارد لويس : العرب في التاريخ (مترجم) ص ٣٧ .

(٣) د. جواد علي : تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج ٥ ، القسم الثاني ، ص ٢٢ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٢-٢٣ .

" إن الإنسان عندما ينظر حوله فإنه يجد نفسه بإزاء عوالم ضخمة من الطاقات الهائلة والقوة اللامتناهية .^(١)

فأين الإنسان من الشمس والقمر والنجوم ، وأين هو من الجبال والصحراء والوديان ، والليل والنهار ، والحيوانات المفترسة ، والرعد والبرق والأمطار والسيول وغير ذلك .

إن عبادة الطبيعة قد جاءت نتيجة جدل بسيط لكنه التزم مع إيمان طبيعي بوجود قوى عليا فوق طاقة البشر تتحكم في هذا العالم ، هي مصدر الحركة والثبات ، والفناء والخلود ، والموت والحياة ، والسلب والإيجاب في هذا الكون .

وإن كانت هذه القوى الخفية المسيطرة وفقاً لتصورهم ، كامنة في ظواهر حسية تجسد القوة والضعف واللاتناهي ، إزاء إحساس الإنسان بالعجز والتناهي ، فإن العالم الطبيعي كان تبعاً لذلك مهماً على الإنسان ، مالكا له ، وموجهاً لمقاديره . ولهذا تحول من ابن للطبيعة ومخلوق من مخلوقاتها إلى عبد لها ، وقد صنع الإنسان بنفسه عبوديته ، وخلق آلهته على هواه ، لأن وعيه لم يكن قادراً على إدراك ماهية الوجود ، وكان عاجزاً عن تفسير هذه الظواهر الطبيعية ، وتفسير ما يحيط به من غموض تفسيراً صحيحاً .

ولكن جدل الإنسان مع الكون ، تمخض عن نمو ملحوظ في إدراكه ووعيه ، وبدأ الإنسان يشعر بنفسه عندما ازداد وعياً ببعض حقائق الوجود ، "كان لديه اعتقاد بأن كل ما في الكون ذو حياة : فالشجرة تغني ، والشمس تبسم ، والسماء تبكي ، ومنذ أن أصبحت البشرية تعي أن الشجرة لا تغني ، أصبح هذا الاعتقاد مجازاً " .^(٢)

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ١٥٧ .

(٢) د. نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ١٢ .

ومنذ أن أصبح الإنسان يعرف الملكية الصغرى ، ملكيته لكوخه وحيواناته وأدواته ، نزع بصورة من الصور إلى ملكية هذا الكون وسيادته والسيطرة عليه . وكانت الكلمة قوة في علاقة البدائي بعالمه كانت أداة للتحكم في جزئيات هذا العالم وظواهره ، كما كانت أداة لمعرفة هذه الجزئيات والظواهر " (١)

" ولم تكن الكلمة في ذلك الفهم أداة صياغة لذلك العالم . بل كانت تمكن من السيطرة عليه والتحكم فيه وامتلاكه والتأثير فيه . لم تكن الكلمة وسيلة لنقل الخبرة وتجريد التجربة فحسب ، كما لم تكن تنسيقا للنشاط العلمي وتنظيما له بل كانت توجيهها للحدث ، وتملكا للشيء ، وخلقاً اجتماعياً للإنسان " (٢)

ولهذا فإن الشاعر بوصفه مبدعاً أداته الكلمة - كان عمله ذا قوة سحرية تتصل بالجزور الأسطورية . وظلت هذه الجذور الأسطورية متصلة حتى العصر الجاهلي ، حيث كان ينظر إلى الشاعر على أنه شخص غريب متفرد ، يمتلك قوة خارقة تتصل بالجن والشياطين . كما أن شعور الإنسان بنفسه وإحساسه بإمكاناته وقدراته الروحية والعقلية جعله يطمح إلى السيطرة على هذا العالم الذي يهيمن عليه . " إن الإنسان ليعرف أنه جزء من الطبيعة بوصفه جسماً ، ولكننا نراه يحاول أن يستوعب العالم كله بوصفه روحاً أو عقلاً ، بحيث يكون في وسعنا أن نقول أن كل دراما الوجود البشري إنما تنشأ عن تلك العلاقة المزدوجة بين هذا الجسم المحوى في العالم وذلك العقل الذي يحوي العالم نفسه " . (٣)

(١) د. عبد النعم تليمة : مقننة في نظرية الأدب ، ص ٤٢-٤٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٣ .

(٣) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ١٤٧-١٤٨ .

وإذا كان الوجود جميلاً بذاته أو جميلاً لأننا ندركه كذلك فإن " الجمالي أشمل من الفني . فالصلة الجمالية حقيقة من حقائق الوجود البشري عامة ، تتبدى ماهيتها ونتائجها في كيفية تعامل تنشأ بين البشر وعالمهم الطبيعي والاجتماعي . أما الفن فنشاط جمالي مخصوص ينهض به الأفراد الفنانون " (١)

وهذا يصبح الشاعر وسيطاً بين العالم والناس ، وتصبح رؤية الفنان هسي الإطار الذي يعيد الناس النظر من خلاله إلى العالم ، وهذا يقدم الشعر في إطار جديد قد يتشابه مع صورته الواقعية ، وقد يختلف عن هذه الصورة ، لكنه في كلا الحالين يمثل انعكاساً له .

* اتصل الشاعر الجاهلي بالطبيعة اتصالاً وثيقاً ، وتفاعل معها بكل ظواهرها ومظاهرها ، فلم تحجبه عنها أسوار ولا قصور ، وأصبحت له بمثابة الأم التي تعطيه كل ما تستطيع ، ولكن هذه الطبيعة كانت تقسو عليه في كثير من الأحيان فتجعل له ، يهرب منها وإليها ، فترك الجذب إلى الخصب ، باحثاً عن الرزق والأمن ، ولهذا فإن علاقته بالطبيعة قد سارت في إطار النافع . ولكن علاقة الشاعر بعالمه الطبيعي كانت أيضاً قائمة على إدراك لقيمة هذا العالم وأهميته ، ووعيه بما يمثله العالم الطبيعي من قيم موضوعية . " فالوعي لا ينهض بمجرد الفكر والتصور ، وإنما ينهض باكتشاف خصائص موضوع المعرفة . ويتأسس على ذلك أن مقولات (الجميل ، السامي ، الحسن ، الوضع ، القبيح) إنما تشير إلى خصائص وصفات موضوعية " (٢)

(١) د. عبد للتعيم تليمة : مدخل إلى علم الجمال الأدبي ، ص ٤٠ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٣ .

إن إدراك جمال بعض الظواهر أو العناصر الطبيعية وجلالها - يمثل قاسماً مشتركاً بين البشر في كل العصور والبيئات ، ومثل ذلك تماماً إدراك قبح أو وضاعة بعض عناصر الطبيعة ومخلوقاتهما .

ولا شك أن هناك فرقاً بين الجمال الفني والجمال في الفن ، والجمال في الطبيعة . فالجمال في الطبيعة والفن جمال موضوعي بالدرجة الأولى ، أما الجمال الفني فإنه يتصل بالتشكيل الفني ، سواء أكان تشكيلاً لمقولات جميلة أم غير جميلة ، فكل تشكيل لمقولات العالم هو تشكيل جمالي ، حيث يوصف بالجوادة أو عديمها ، وبالجمال أو القبح وفقاً لمعايير فنية .

فليس كل تشكيل للجمال الطبيعي أو الإنساني تشكيلاً جميلاً بالضرورة ، كما أن التشكيل الشعري لمقولات القبح ومظاهره - هو تشكيل جمالي مع تفاوت في درجة الجوة . فنحن نستطيع أن نصف كلا التشكيلين وصفاً واحداً ، وأن نضعها على مستوى واحد من حيث الفن ، لأن تعرف الشاعر على عالمه تعرف جمالي ، من حيث إدراك الجمال الذي يتبدى في العالم موضوعياً ، ومن حيث انعكاس هذا الإدراك مشكلاً تشكيلاً فنياً جميلاً ، ولهذا فإننا نقول إن عناصر التشكيل الفني لا تفقد جمالها الموضوعي إلا إذا أراد الشاعر لها ذلك ، أو إذا أساء الشاعر تشكيله الفني . ولكن الشاعر لا يعيبه - بوصفه شاعراً - أن يرفض ما تُعْرَفُ عليه من جمال ، وإنما يعيبه أن يقدم تشكيلاً فنياً لا يتسم بالجوة ، سواء لما تُعْرَفُ على جماله أو قبحه . فهذا أبو ذؤيب الهذلي يرى البلاد على ما فيها من جمال وعصب جذباً ، لأن عبوته سكنت بغيرها فيقول : ^(١) .

وأرى البلاد إذا سكنت بغيرها جذباً وإن كانت تطل وتُغصَّبُ

(١) ديوان الهذليين ، ص ٦٣ . تطل : يعيبها التلُّ .

ونحن لا نواخذ الشاعر بسبب إنكاره حقيقة البلاد ، لأن ذلك اتصل بتحرية ذاتية قدمها الشاعر من خلال صياغة جيدة ، حيث ربط تلك الرؤية بعهد محبوته عنه .

إن موقف الشاعر من عالمه الطبيعي ينحصر إما في إطار الوصف المباشر للمشهد أو لظاهرة ، أو يتجاوز ذلك إلى النظر في علاقة هذا المشهد أو الظاهرة بالإنسان ، ولا شك أننا نعول في تلوقنا لجمال النص الأدبي على خصائصه الفنية ، لأن المحتوى الشعري بعد تشكله تصبح له خصوصيته وذاتيته ، حيث تفقد العناصر الموضوعية قدراً كبيراً من استقلالها ، بعد أن ندخل في بنية العمل الأدبي ، وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الظاهرة لا تفقد كل خصائصها الموضوعية خارج الفن ، حيث تظل هذه الخصائص ذات تأثير كبير ومغزى واضح في بنية العمل الفني . ولهذا فإننا نقول : إن الشاعر قد أصاب الوصف أو التشبيه إذا كان ما قدمه من وصف أو تشبيه مناسباً لموضوعه ، ومقبولاً من الناحية الموضوعية ، ولكننا نقول إن الشاعر قد أجاد التعبير إذا كان قد جمع بين إصابته المعنى وحسن الصياغة . " ولكن النقد ليس بهذه البساطة ولا تقتصر مهمته على القول بالجمال أو القبح مهما كانت الاعتبارات الأخرى مستبعدة ، ومهما تحرر الحكم من أي غاية ...

فهناك في الواقع نوعان من الحكم : نوع تقف فيه عند مجرد القول بالجمال والقبح ، فإننا بذلك لا نكون نقاداً بالمعنى الصحيح ، لأن البشرية في تعاطيها الأدب على مندى العصور تقف هذا الموقف . والنوع الثاني هو الذي نحدد فيه قيمة العمل الفني ونضعه في مكانه أو في مستواه بحسب المفهومات ، والمقارنات ، وما إلى ذلك ، ونحن بهذا نكون قد انتقلنا من مرحلة "تلوق" العمل الفني إلى مرحلة تقويم هذا العمل".^(١)

(١) د. عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٣٠-٣١ .

ومعنى ذلك أننا لابد أن نحاول في دراستنا للعمل الأدبي أن نفهم تلك العلاقة المهمة بين الرؤية والفن ، فإن وراء كل صورة موقف ، والتعرف على الموقف لا ينسم إلا من خلال تعرفنا على الصورة بكل خصائصها الفنية ولهذا فإن تقويمنا للعمل الأدبي هو تقويم للشكل والمضمون معاً . وعلاقة هذا بنموذج الإنسان في الشعر يتحدد في أن كل صورة للعالم الطبيعي في الشعر - سواء اتصلت اتصالاً مباشراً أو غير مباشر بنموذج الإنسان - تكشف عن رؤية الإنسان للعالم الطبيعي ، وموقفه الذي ينعكس على نموذجهِ .

وإذا تأملنا موقف الشاعر الجاهلي من عالمه ، نجد أن هذا العالم كان بالنسبة له مثلاً للجمال والجلال ، يستمد منه الشاعر رموزه وتشبيهاته واستعاراته ، ولكننا في الوقت نفسه نشعر أن هذا الشاعر الجاهلي هو الذي أضفى الجمال على هذا العالم ، وعمق إحساسنا به ، بحيث نراه شديد الاحتفاء بوصف مظاهره وظواهره ، وجعلها رموزاً لمقولاتي الجمال والجلال ، فإذا كان ريتان يقول : " إن العالم جميل إلى أن تمسه يد الإنسان " .^(١) فإن لالو يرى أنه " ليس في استطاعتنا أن ننسب إلى الطبيعة جمالاً فنيلاً يكون هو الأصل في كل إنتاج استيطقي ، وإنما لابد وأن نعترف بأن الفن هو الذي يسمح لنا بأن نحكم على الطبيعة " .^(٢)

(١) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص ٦٢ .

(٢) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الفن ، ص ٦٢ .

ولكننا لابد وأن نسلم بأن هناك جمالاً خارج الفن ، وجمالاً في الفن ، وتشكياً
جمالياً لكل المظاهر سواء أكانت جميلة أم غير جميلة .

فإذا كان الشاعر باستخدامه لعناصر العالم الطبيعي في تشكيله الشعري يكشف عن
إعجاب بهذا العالم يضيء على هذا العالم قيمة تجعله يتجاوز صورته الواقعية .

فالشاعر له دور مهم في إضفاء القيمة على العالم الطبيعي ، والكشف عنها ، يرى
رودان : أن " كل ما في الطبيعة إنما يحمل طابعاً وشخصية في نظر الفنان الكبير ، لأن
نظرة الفاحصة النفاذة تخترق الأشياء ، فتتفد إلى معانيها الكامنة ، وتستجلي ما عفي من
مدلولاتها " (١)

وقد تتجاوز عناصر العالم الطبيعي وعظوماته ومظاهرها ، فتصبح رموزاً لقيم مقبولة
أو مرفوضة ، من الجماعة ، أو من الشاعر على وجه خاص .

يقول عنتر بن شداد : (٢)

وأنا الربيعُ لمنْ يحلُّ بساحتي أَسَدٌ إذا ما الحربُ أبدتْ نائِماً
فأذهبُ فأنْتَ نعمةٌ مذعورةٌ ودع الرجالَ قتالها وسبائِها

فالربيع هنا رمز للخير والخصوبة ، والأسد رمز الشجاعة والقوة ، والنعمة رمز
للهربوب والفرار . ولا شك أن النعمة جميلة من خلال تشكيله الشعري ، ولكنها هنا
رمز لصفة مرفوضة هي صفة الدعر والفرار .

(١) نفس المرجع ، ص ٦١ .

(٢) ديوان عنتر بن شداد ، ص ٣٤٠ .

وعبيد بن الأبرص في حديث عن جبل عُذْ مِلِي ، حيث يعيش قومه يقرن الجبل الذي يرتبط بشموخ هذا الجبل بالجمال الذي يتبدى في مظهره ، فيقول : ^(١)
وَلَقَدْ دَارَ وَرَثَتَا عِزُّهَا أَلْـ____ أَقْدَمَ الْقُدُمُوسَ عَنْ عِمٍّ وَخَسَالِ
فِي رَوَائِي عُذْ مُلِي شَامِيخَ أَلْـ____ أَتَفُو فِيهِ إِرْثُ مَجْدٍ وَجَمَالِ
فالشاعر على وعي بما يقدمه العالم الطبيعي من جمال وجلال ، وبما يعكسه إحساس بهما ، ولهذا فإنه يستخدم كثيراً من عناصر الطبيعة وكأنها وظواهرها في تشكيله الشعري ، مرتبطة بالقيم التي اقترنت بالجماعة أو أراد هو أن تقتن بها . يقول
عترة بن شداد في وصف قومه : ^(٢)

إِذَا مَا مَشَوْا فِي السَّابِقَاتِ حَسِبْتَهُمْ سُيُولاً وَقَدْ جَاسَتْ مِنْ الْأَبَاطِيخِ
ويطلب الأعشى من ممدوحه أن يصبح كالجمال في تحمله لتبعات القبيلة
فيقول : ^(٣)

وَكُنْ لَهَا جَمَلًا ذَلُولًا ظَهَرُهُ اخْبِلْ وَكُنْتَ مُعَارِدًا تُخَمِّلُهَا
فالجمال هنا رمز للقوة وللحمل وتجسيد لهما .

(١) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٢١ ، القدموس : القدم العظيم .

(٢) ديوان عترة بن شداد ، ص ٣٠٠ ، السابقات : الدروع الكاملة .

(٣) ديوان الأعشى ، ص ٨١ .

ثانياً : الشاعر والطبيعة الصامتة

إن الذي يلفت نظرنا هو أن رؤية الشاعر للكون قد اختلفت وفقاً لاختلاف طبيعة عناصره ، ولهذا فإن نظرتة إلى الجوامد قد اختلفت عن نظرتة إلى الكائنات الحية وبخاصة الحيوان ، فالجوامد بما تشمل من ثوابت كالجبال والتلال والصحارى ، أو متحركات كالنحوم والكواكب - تمثل عنده الثبات والاستمرار ، وترمز للخلود ، أما الكائنات الحية ، فإن وجودها وجود مؤقت ، حيث تنتهي إلى الموت والفناء . وكأن الذي يلحذ بحظ موفور من الحياة والمتعة تنتهي حياته ويموت ، أما هذه الجوامد التي لا تستمتع بحياة كالإنسان والحيوان فلها تظل باقية .

ولهذا فإن الوجود ينقسم إلى نوعين من الوجود ، وجود مادي يقى ويستمر ، ووجود حي يرتبط بالفناء على الرغم من استمرار نسي في النوع الذي ينتمي إليه .

وإزاء استمرار الوجود للمادي وديمومته ، وارتباط الوجود الحي بالموت والفناء ، تشتت الوجدان الجاهلي بين رؤية تربط الوجود الحق بالخلود ، ومن ثم فإن هذه الثوابت التي تمثل صورة الخلود هي الموجودة حقاً ، أما الوجود الحي فإنه وجود نسبي : لأنه يفتقد الخلود الذي هو سر السعادة ، ولكن هذا الوجود النسبي هذا من زاوية أخرى وكأنه الوجود الذي يجب أن يكون لأنه ، مرتبط بالحياة الملية ، ومن هنا تولد في نفس الشاعر الإحساس بالمفارقة ، حيث وجد الجوامد التي لا تحيا الحياة الحقة ، هي الباقية ، ووجد الأحياء الذين يحيمون الحياة ويقدرولها يموتون .

وإذا كان الشاعر الجاهلي في مواجهته للزمن قد أحس بطابع الشقاء ، حيث ارتبط الوجود الزماني بالموت والفناء - فإن هذا الشاعر قد أحس أيضاً في مواجهته للمكان بنفس الإحساس ، حيث رسم في وعيه الإحساس بالتناقض بين تناهي وجوده الحسى ولا تناهي الوجود المادي الذي يقترن بلاتناهي الزمان .

ولمنا فإننا نعود إلى التمثيل بتلك الرؤية التي قدمها زهير لخلود الزمان والمكان
حيث يقول : ^(١)

بدا لي أن الناس تفتن نفوسهم وأموالهم ولا أرى الدهر فانيا
ألا لا أرى على الحوادث باقيا ولا خالدا إلا الجبال الرواسيا
وإلا السماء والبلاء وربنا وأماننا معدودة والليالي

ويقول مالك بن خالد الحناعي : ^(٢)

يا مئ إن سباع الأرض هالكة والأدم والعفر والآرام والناس

ويقول ليبد بن ربيعة : ^(٣)

إن يكن في الحياة خير فقد أنـ ظنرت لو كان ينفع الإنظار
عشت دهرأ ولا يدوم على الأثـ سام إلا تترم وتصار
وكلاف وضلع وضلع والذي فوق خيبة ، تيمار
والنجوم التي تتابع بالليـ لي وفيها ذات اليمين ازورار
دائب مؤررها ، ويصرفها القو ر ، كما تعطف المحجان الظوار
ثم يعمى إذا خفين علينا أطوال أمراؤها أم قصار
هلكت عامر فلم يبق منها برياض الأعراف إلا الديار
غير آل وعئت وعريش ذعنعتها الرياح والأمطار

يقترن الفناء عند الشاعر بانعدام الخير فما دام الخلود مستحيلاً فليس هناك خير
حقيقي . ويبدو أن فكرة الفناء قد تسلطت على وعي الشاعر متمجسة في إحساس

(١) ديوان زهير ، ص ٣٨٨-٣٨٥ .

(٢) ديوان المهذلين ، ج ٢ ، ص ١ الأدم والعفر والآرام : ظباء مختلفة الألوان .

(٣) ديوان ليبد بن ربيعة العامري ، ص ٧٧

الشاعر بفناء الإنسان وتناهيه في مقابل خلود الجوامد في الطبيعة سواء الثوابست منها كالجلال ، أم المتحركات كالنجوم . وتبدى هذه الفكرة من خلال قوله "لو كان ينفع الإنظار" أي التأجيل إلى حين ، فالمرت لا بد منه مهما طال الأجل ، وقد استخدم الشاعر القصر في تأكيد بقاء الجوامد دون غيرها من الموجودات في قوله : "ولا يدوم على الأيلام إلا يرَمَرَمَ ويقَار" ، كما استخدم الشاعر نوعاً من الاستثناء المنقطع في إبراز بقاء الجوامد وحدها ، وفناء الناس في قوله : "هلكت عامر فلم يبق منها إلا الديار" فالذي يبقى ليس من جنس الذي يلحق .

وتقترب بصورة النجوم بعض التذاعيات حيث نرى الشاعر يستطرد في وصفها بالنيك التي تعطف على الصغار من الإبل ، وهي صورة ترتبط بجلود أسطورية ترى ملكة السماء صورة لما يجري على الأرض ، كذلك نراه يتحدث مستفهماً عن كون هذه النجوم معلقة في السماء بأمراس طويلة أم قصيرة ، وهذا يعكس ارتباطاً بثقافة العصر ، حيث لم يتصور الجاهلي قانوناً ينظم حركة الكواكب .

والشاعر حيث يتحدث عن فناء قومه مقترناً بخلود الطبيعة ، إنما يجسّد إحساساً بالمفارقة ، فالناس يفنون والعالم المادي يبقى وحركة الأيام تسير بالإنسان نحو الفناء . ويبدو أن إحساس الشاعر بخلود هذه العناصر ، جعله ينظر إليها نظرة إجلال وتقديس ، فرأى في حركة النجوم حركة في أقدار الناس ، يقول عبيد بن الأبرص :^(١)

وَلَتَأْتِيَنَّ بَعْدِي قُرُونٌ جَمَّةٌ تَرعى مَخارِمَ أَيْكَةِ وَلَسُدُوداً
فَالشَّمْسُ طَالِعَةٌ وَلَيْلٌ كَاسِفَةٌ وَالنَّجْمُ تَحْجَرِي أَنْحَساً وَسَعُوداً

(١) ديوان عبيد ، ص ٣٢ .

وإذا كان الإنسان قد واجه الزمن مقترباً بالفناء والموت ، فإن الزمن وبعض عناصر الطبيعة ترصد ما يشهده الإنسان فتحيله أطلالاً وخرائب . يقول امرؤ القيس : ^(١)

قِفْ عَلَى الدَّارِ الَّتِي غَيَّرَهَا بَارِحُ الْقَطْرِ وَتَكَرَّرُ الْحِقَبُ
دَارُ قَوْمٍ بُلَّغْتُ مِنْ بَعْدِهِمْ سَاكِنَ الْوَحْشِ وَلِلدَّهْرِ عَقَبُ
فالأقطار الشديدة وتتابع السنين أحال هذه الديار إلى أطلال بعد أن ارتحل عنها ساكنوها ، فأصبحت مسرحاً للوحش ، وقد ارتبط هذا بالدهر وتوابعه .
ويقول سلامة بن جندل : ^(٢)

هَاجَ الْمَنَازِلُ رَحْلَةَ الْمَشْتَاكِ دَمَنَ وَأَيَّاتُ لَيْثَنَ بَهَوَاكِ
لَبَسَ الرُّوَامِسُ وَالْجَدِيدُ بِلَاهِمَا فَتَرَكْنَ مِثْلَ الْمَهْرَقِ الْأَعْلَاكِ
ويقول عبيد بن الأبرص : ^(٣)

أَقْفَرُ مِنْ مِثَّةِ الدَّوَاغِ مِنْ عَجَبِي فَلَيْسَ قِيحَانُ فَالْرَجُلُ
كَأَنَّ مَا أَهْنَتِ الرُّوَامِسُ يَنْهَ هُ وَالسَّنُونُ الذَّوَاهِبُ الْأَوَّلُ
فَرَعُ قُضْمِهِمْ غَلَا صَوَانِقُهُ فِي يَمْنَى الْجِيَابِ أَوْ يَحْلُلُ

فعناصر الطبيعة تشترك مع الزمن في صنع الفناء ، وقد أدرك الجاهلي هذا ، فسمى الرياح الروامس وهي التي تنقل التراب من بلد إلى آخر ، وربما غشت وجه الأرض كله

^(١) ديوان امرؤ القيس ، ص ٤٠٢ .

^(٢) ديوان سلامة بن جندل ، ص ١٢ .

^(٣) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٦ .

بتراب أرض أخرى والروامس الرياح التي تسير التراب وتدفن الآثار وكل دابة تخرج بالليل فهي رامس ترمس : تدفن الآثار كما يرمس الميت .^(١)

ولا شك أن الإنسان وفقاً لهذا التصور الجاهلي قد واجه الزمان والمكان معاً ، فهما يعطيان كل شيء ، ويسلبانه كل شيء ، فالزمن عندهم هو الحياة وهو سالب الحياة . والطبيعة مصدر للحياة ، وهي أيضاً مشاركة في سلب هذه الحياة .

وإذا كان الشاعر الجاهلي قد واجه الزمن بتشكيل مضاد حاول من خلاله أن يقهر ما يشكله الزمن من سلب وقهر ، فإنه من ناحية أخرى قد واجه المكان ، يمثل هذا التشكيل حيث نراه يتخذ من اجتيازه المكان المخوف الوعر رمزاً لانتصاره عليه . يقول الشنفرى :^(٢)

ووادٍ بعيدٍ العميقِ ضلّكُ جُمَاعُهُ	مرّاصدُ لم قانتِ الرّاسِ أحصوفُ
وحُرّهِ موى زادِ الذّئابِ مضَلَّةُ	بواطنه للجن والأسد مألّفُ
تصفتُ منه بعدما سقط الندى	غماليلٌ يخشى عليها المتعسفُ

فمواجهة المكان بما يمثل من وعورة وعوف وعطر يبدو وكأنه مواجهة للزمان في نفس الوقت ، أو هي مواجهة للمكان المتزمن الذي التحم فيه الزمان والمكان ، فأصبحت مصدرين للإحساس بفحمة الحياة ، ومن ثم أصبحتا دافعين وحافزين للإنسان على مواجهة القهر الذي يفرضه عليه .

والشاعر في مواجهة الزمان والمكان يشعر أن هناك تشكيلاً مفارقاً له ، سابقاً عليه ، وهو تشكيل يثير عنده تصوراً بواكب ما يقدمه من تشكيل فيكشف عن رؤية وموقف يمثلان منطلق التصور ، ويمرزان خصوصية التصوير . يقول

^(١) لسان العرب مادة رمس .

^(٢) يوان الشنفرى ، ص ٣٨ ، ٣٩ .

الدكتور صلاح عبد الحافظ : "نظر الشاعر الجاهلي حوله في تلك البيئة الصحراوية المكشوفة ، فوجد مظاهر الطبيعة الأرضية والسموية قد فرضت نفسها عليه ، وأجبرته على التأمل فيها ، وبما أن هذا الشاعر فنان يستطيع أن يعكس رؤيته الداخلية ، وشعوره الدفين على ما أمامه من موجودات ومظاهر ، فقد أداه هذا التأمل إلى ملاحظة مظاهر الخلود ، والاستمرار والتتابع ، ومن ثم وجد فيها الزمن وخلوده ، ومدى قصر حياته بالنسبة إلى ذلك الزمن ، أو ذلك الخلود " (١)

ولا شك أن مواجهة الشاعر للعالم قد قادتته إلى محاولة امتلاك هذا العالم رمزاً ، بعد أن شعر أنه يستوعب هذا العالم بفكره وروحه ، فالجبال والشمس والقمر والنهر والبحر والنجوم ترمز للقوة والخلود ، وامتلاكها يكشف عن نزوع نحو امتلاك هذا الخلود الذي ترمز إليه ، وقد تجسد ذلك من خلال اتخاذ الشاعر من هذه العناصر بؤاني موضوعية يشكل بها نموذج الإنسان ، وكان الشاعر حين يشبه الإنسان - رجلاً كان أو امرأة - بهذه العناصر يعبر عن رغبة كامنة في الهيمنة والخلود ، كما يكشف عن نزوع نحو اكتساب الصفات الجوهرية والعرضية لهذه العناصر المكانية ، فالأعشى يصور ممدوحه بالجبل في خلوده فيقول : (٢)

لن تزالوا كذلكم ثم لا زل ——— ست لهم خالداً مخلوداً الجبال

فالشاعر يعبر عن أمنية في خلود ممدوحه ، فيستعير له صفة الخلود متمثلة في الجبال.

(١) د. صلاح عبد الحافظ ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ، ص ٦ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ٦٣ .

ويفتخر طرفة بمكانة قومه وعلوها ، فيجعلهم قد أقاموا بمكان مرتفع يستحيل أن
ينالهم فيه إنسان بضيم ، ولا يتسنى للأعداء أن ينالوهم بأذى ، ويلجأ إليهم فوقه المستجير
فيحصوه .

يقول طرفة : ^(١)

لقد علم الأقوام أنا بنحوسة عَلتُ شرفاً من أن تُضامَ وتُشتما
لنا هُضبة لا يدعلُ الذلَّ وسَطَها ويأوي إليها المستجيرُ فيحصمنا

وقد اتخذ الشعراء من الوعول التي تسكن قمم الجبال رمزاً للمنعة ، يقول
بشر بن أبي محازم : ^(٢)

فما صدَّعَ بجبةً أو يشوط على زُلَّتِي زوالقي ذي كِهافٍ
نزلُ اللقوةِ الشفواء عثها غائبها كأطرافِ الأشافي
بأحرزَ موئلاً من جبارِ أوسٍ إذا ما ضيَّمتَ حيرانَ الضعافِ

ويشبه أوس بن حجر الجيش بالطود ، أي الجبل فيقول : ^(٣)

لحيثهم نحيَ العصا فطردتهم إلى ستى جردائها لم تحلم
بأرعنَ مثل الطود غيرَ أخابِ تتأخرَ أولاه ولم يتصمرم
والأرعنُ هو الجيش الكثير مثل رعن الجبل . والرعن أنف تتقدم من الجبل في
الأرض . ^(٤)

^(١) ديوان طرفة ، ص ١٣٩ .

^(٢) ديوان بشر ، ص ١٤٨ ، ١٤٩ .

^(٣) ديوان أوس ، ص ١١٩ ، ١٢٠ .

^(٤) ديوان أوس ، ص ١١٩ ، ١٢٠ .

ويصور النابغة الذبياني قومه وقد حلوا في المرتفعات التي يرى فيها الراعي كأنه طائر صغير ، فيقول : ^(١)

وَحَلَّتْ بِيَسْوِي فِي يَفَاعٍ مُمْنِعٍ	تَخَالُ بِهِ رَاعِي الْحُمُولَةِ طَائِرًا
تَزِلُّ الْوَعُولُ الْمُصْنَمُ عَنْ قُنْفَايِهِ	وَتَضْحِي ذُرَاهُ بِالسُّحَابِ كَوَافِرًا
جَذَارًا عَلَى الْأَثَالِ مَقَادَتِي	وَلَا نَسْوِي حَقَّ يَمْنَنْ حَرَائِرًا

فالشاعر الجاهلي قد رأى في الجبل رمزاً للحلال والمنعة وللخلود والرفعة .

"وهكذا كان الجبل بما فيه من بقاء وثبات وشموخ ، رمزاً حقيقياً للخلود ، يراه الشاعر أمامه كمظهر بيئي يمثل الجانب العكسي للفناء والنهاية التي تفرق الأحياء في لحيثها " . ^(٢)

لقد واجه الشاعر الجاهلي عالمه على سعته وامتداده ، على تباين مظاهره واختلافها وامتد بصره في أرجاء هذا العالم ، وبدا وكأن العالم كله ملك يده ، فهو بعد أن عبسد النجوم والشمس والقمر والجبال ، بدأ يشعر وكأنه الملك المتوج في هذا الوجود ، وأنه محور هذا الكون ، على الرغم مما كشف إدراكه لهذا العالم عن تنامي وجوده الإنساني ، وقد كان الشعراء أكثر وعياً بقدرة الإنسان وتجسيدها لها ، ولهذا فإنهم نزعوا إلى تأكيد سيطرة الإنسان على الوجود فكانت الكلمة والصورة وسيلتهم في مواجهة هذا الوجود المتعالي واحتوائه وإسقاطه واستهلاكه تفردة فإذا كانت الشمس هي مصدر الحياة ، وهي المعبودة الأم فإن النابغة يشبه بمدحها بما وبشبه غيره من الملوك بالكرابك التي تختفي حين تظهر هذه الشمس فيقول : ^(٣)

^(١) ديوان النابغة ، ص ٦٩ ، ٧٠ .

^(٢) د. صلاح عبد الحافظ : الزمان والملكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ، ص ١٠ .

^(٣) ديوان النابغة ، ص ٧٤ .

بأنك شمسٌ والملوك كواكبٌ إذا طلعت لم يزدُ منهم كوكبٌ
ويشبه المرأة بالشمس فيقول : ^(١)

يَبْضَاءُ كَالشَّمْسِ وَاقَتْ يَوْمَ اسْتَعْلِيهَا لَمْ يَزِدْ أَهْلًا وَلَمْ تَقْجِشْ عَلَى جَارِ
وإذا كان القمر معبوداً في يوم من الأيام فإن الشاعر يصف ممدوحه به في صفاته
المادية والمعنوية التي ترسبت في وعي الجماعة فيقول الأعشى : ^(٢)

إِلَى مِلْكٍ كِهَالِ السَّمَاءِ أَزْكَى وَقَاءً وَمَسْجُوداً وَمَبْرَأَ
وإذا كانت النجوم من المعبودات القديمة ، فإن طرفة يصف ندمانه بألم يعض
كالنجوم فيقول : ^(٣)

كَذَا مَا يَ بِيضٌ كَالنُّجُومِ وَقِينَةٌ رُوحٌ عَلَيْنَا بَيْنَ بُرْدٍ وَمُخْسَدٍ
بل إن الأعشى يصور ممدوحه أمراً للشمس والقمر فيقول : ^(٤)

فَقَى لَوْ يَنَادِي الشَّمْسَ أَقْتِ قِتَاعَهَا أَوْ الْقَمَرَ السَّارِيَ لِأَلْقَى الْمُقَالِدَا
وإذا انتقلنا إلى الأرض بكل ما ينزله من اتساع ولا نهاية لا تصل إليها حركة
الإنسان وانطلاقه في العصر الجاهلي ، وإذا كان الفرد يجد نفسه وقومه لا يشغلون من
هذا الحيز الواسع الممتد غير مساحة ضئيلة ، فإن عمرو بن كلثوم يواجه هذا الواقع
بتشكيل مضاد ، فيجعل من نفسه وقومه قد امتلكوا البر والبحر حتى ضايق عنهم فيقول :
(٥)

(١) ديوان النابغة ، ص ٢٠٢ .

(٢) ديوان الأعشى ، ص ١٤٧ .

(٣) ديوان طرفة ، ص ٤٧ .

(٤) ديوان الأعشى ، ص ١١٥ .

(٥) شرح المعلقات السبع للزورقي ، ص ١٨٩ .

مَلَانَا الْبَرَّ حَتَّى ضَلَّاقَ عَنَّا وَمَاءَ الْبَحْرِ كَمَلَوْهُ سَفِينَا

وعلى الرغم من وعي الجاهلين بأن هذه العناصر خالدة متفرقة فإنهم قد أدركوا أنها - وإن وفرت للإنسان نوعاً من المنفعة - فإنها لا تعصمه من الموت . يقول المتخجل الهذلي :^(١)

فَاذْهَبْ فَإِنَّ فِي النَّاسِ أَحْزَرَ مِنْ حَتْفِهِ ظَلَمٌ دُغْجٌ وَلَا حَبْلُ
وَالسَّمَا كَانَ إِنْ تَسْتَقِلَّ تَتَّهِمَا يَطِيرُ بِخَطَّةٍ يَوْمَ فَرُّهُ أَصْوَلُ
وَلَا نَعَامَ بِحَمْرٍ تَسْتَرِيدُ بِهِ وَلَا حِمَارٌ وَلَا ظَبْيٌ وَلَا وَعِلُّ

فالناس والأحياء جميعاً واقعون تحت طائلة الموت ولا شيء يمنع الموت . ويشبهه بشر بن أبي حازم ممدوحه بالبحر فيقول :^(٢)

بَحْرٌ ، بِفَيْضٍ لَنْ أَنَاخَ بِهَابِهِ مِنْ سَائِلٍ ، وَلِمَالِ كُلِّ مُعْصَبٍ

ويشبهه النابغة ممدوحه بالنهر في فيضانه فيقول :^(٣)

فَمَا الْفُرَاتُ إِذَا هَبَّ الرِّيحُ لَهُ تَرْمِي غَوَارِبُ الْعَبْرَتَيْنِ بِالزَّيْدِ
يَمُدُّهُ كَسْلٌ وَادٌ مُشْرِعٌ لَحَبٍ فِيهِ رَكَامٌ مِنَ الْيَبُوتِ وَالْخَضِيدِ
يَظَلُّ مِنْ غَوْفِهِ لِلْمَلَأِ مُعْتَصِمًا بِالْخَيْرَانَةِ بَعْدَ الْأَيْمَنِ وَالْثَّحِيدِ
يَوْمًا بِأَجْوَدَ مِنْهُ سَيْبٌ نَافِلَةٍ وَلَا يَحُولُ عَطَاءُ الْيَوْمِ دُونَ غَدِ

فالشاعر لا يكتفي بتشبيه ممدوحه بالنهر وإنما يماثل بينه وبين النهر في فيضانه وامتناعه بالماء ، وينتهي عن طريق هذه للمفاضلة التمثيلية إلى نفي أن النهر أكثر عطاء من الممدوح

(١) ديوان الملهلين ، ج ٢ ، ص ٣٥ ، ٣٦ .

(٢) ديوان بشر ، ص ١٧٤ .

(٣) ديوان النابغة ، ص ٢٦ ، ٢٧ .

. وإذا كانت بعض عناصر الطبيعة تمب الأرض الحياة ، فإن الشاعر الجاهلي قد استعار في وصفه للإنسان هذه العناصر ، ليحمله واهباً للحياة ، ولهذا نراه يشبه بعض السادة بالغيث الذي هو مصدر من مصادر الحياة ، يقول بشر بن أبي خازم : ^(١)

كُنْتُ غَيْثًا لَهْنٌ فِي السَّنَةِ الشُّهُ — سَاءَ ذَاتِ الثُّبَارِ وَالْإِمْحَالِ
وتقول الخنساء : ^(٢)

وَمَا الْغَيْثُ فِي جَفَدِ الثَّرَى دَمِثَ الرَّيِّ تَبَقَّى فِيهِ الْوَابِلُ الْمُتَهَلِّلُ
بِأَفْضَلِ سَيِّئًا مِنْ يَدَيْكَ وَنِعْمَةً تَعْمُ بِهَا بَلْ سَيَّبَ كَفَيْكَ أَجْزُلُ
فالشاعرة لا تكفي بتمثيل أميها بالغيث وإنما تجعل كفيه أجزل سيئاً وعطاء .

ويقول النابغة : ^(٣)

وَأَنْتَ الْغَيْثُ يَنْفَعُ مَا يَلِيهِ وَأَنْتَ السَّمُّ خَالَطَهُ الثُّرُونُ
ويصف الأعشى مددحه فيجعل الناس يطلبون المطر بركته فيقول : ^(٤)
أَغْرُ أَلْبَحِ يَسْتَسْقِي الْغَمَامَ — لَوْ صَارَ النَّاسُ عَنْ أَحْلَامِهِمْ صَرَخًا
ويشبه النابغة مددحه بالريبع فيقول : ^(٥)

وَأَنْتَ رَيْحٌ يُنْعِشُ النَّاسَ سَبِيهِ وَسَيْفٌ أَعْيَرَتْهُ الْمَنِيَةُ قَاطِطُغُ
ويقول في رثائه للعمان : ^(٦)
وَكُنْتَ رَيْحًا لِلْيَتَامَى وَعِصْمَةً قَمْلُكُ أَبِي قَاهُوسَ أَحْضَى وَقَدْ نَحَزَ

^(١) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ١٧٤ .

^(٢) ديوان الخنساء ، ص ١٨٥ ، ١٨٦ .

^(٣) ديوان النابغة ، ص ٢٢٣ .

^(٤) ديوان الأعشى ، ص ١٥٧ .

^(٥) ديوان النابغة ، ص ٢٢٣ .

^(٦) ديوان النابغة ، ص ١٩٤ .

فالشاعر يقدم تشكيلاً فنياً يجعل فيه الإنسان وكأنه مَلَكُ العالم رمزاً ، حيث يعطيه عناصر القوة في الطبيعة ، وإذا كانت الطبيعة تقسو وتحرم الإنسان خيرها في بعض الأحيان فإن الإنسان لابد أن يكون البديل ، وأن يقهر الضرورة في الواقع ، فيكون غيثاً يجمي جدد الصحراء ، ويكون ربيعاً ينعش الناس ، وماء يرويههم ، ودفناً لهم في أيام الشتاء ، ويكون عاصماً كالجبل ، عالماً كالنحوم ، فهذه جنوب الهداية ترى أن أمحائها في مواجهة ربح الشمال الباردة الجافة ، كان ربيعاً وشراباً ، وحراراً مشمساً ، ولبلاً مقمراً .

فتقول : ^(١)

وقد عَلِمَ الضُّيفُ والمِرمِلُونَ	إذا اغْبَرُ أَفْئَقٌ وَهَبَّتْ شَمَالاً
وَحَلَّتْ عَنْ أَوْلَادِهَا المَرْضَعَاتِ	فَلَمْ تَرَ عَيْنَ لَمَزِنٍ بِلَالاً
بَأَنَّكَ كُنْتَ الرِّبْعُ المَرِيحَ	وَكُنْتَ لِمَنْ يَتَّقِيكَ التَّمَالاً
وَكُنْتَ النِّهَارُ بِهِ شَمْسُهُ	وَكُنْتَ دُجَى اللَّيْلِ فِيهِ الْهَلَالُ

وفي مواجهة تلك الرياح الباردة التي تهب من الشمال يرى الشاعر يواجهه قسوة الطبيعة بتشكيل مضاد ، فيقول عمرو بن قميئة : ^(٢)

إذا النجمُ أَمْسَى مُقَرَّبَ الشَّمْسِ رَابِئاً	وَلَمْ يَكْ بَرَقْ فِي السَّمَاءِ يُلِجُهَا
وَغَابَ شِعَاعُ الشَّمْسِ فِي غَيْرِ جَلْبِ	وَلَا غَمْرَةٍ إِلَّا وَشِكَاً مُصَوَّجُهَا
وَهَاجَ عَمَاءٌ مُقَشَّوْرٌ كَأَكْغَةٍ	نَقِيلَةٌ تُغْلِي بَانَ مِنْهَا سَرِيحُهَا
إذا عُلِيمُ المَهلُوبِ عَادَتْ عَلَيْهِمُ	قُدُورٌ كَثِيرٌ فِي القِصَاعِ قَدْجُهَا

^(١) ديوان الملليين ، ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

^(٢) ديوان عمرو بن قميئة ، ص ٢٦ ، ٢٨ .

فالشاعر يكشف من خلال استخدامه للشرط المطول عن الأثر السيئ للطبيعة على الناس ويأتي جواب الشرط مؤكداً حضور الإنسان في مواجهة القحط والعواصف وانعدام المحلول الذي يمثل مصدراً للطعام في هذه البيئة الصحراوية القاسية .

فالشاعر في مواجهة المكان وقع تحت تأثير الطبيعة الصحراوية "فامتزج فكره وخلقه بهذه الصحراء وشكلت تلك البيئة - على نحو ما - اتجاهاً خاصاً فرضته على هذا الإنسان الجاهلي اتجاهاً حتمياً لم يستطع إلا أن يسور فيه " .^(١)

وقد وصل تأثير المكان على نفس الشاعر الجاهلي إلى درجة أنه أصبح ينسبُ للزمان صفات مكانية من جذبٍ وخصب وسعة وضيق .

يقول النابغة الذبياني في وصف ممدوحه :^(٢)

وَالْقَائِلُ الْقَوْلَ الَّذِي مَثَلُهُ يَثْبُتُ مِنْهُ الزَّمَنُ الْمَاحِلُ
ويقول طرفة بن العبد :^(٣)

وَلَكِنْ دَهْرًا ضَاقَ بَعْدَ اتْسَاعِهِ وَجَاءَتْ أُمُورٌ وَسَعَتْهَا مَضَائِقُهُ

وإذا كان الماء يمثل أهم عناصر الحياة في ذلك العصر ، فإن الدعاء بالسقيا قد جاء انعكاساً للحاجة الشديدة للماء ، وتعبيراً عن الإحساس بقيمته .

فهذا علقمة بن عبدة يدعو لخبوبته بالسقيا فيقول :^(٤)

فَلَا تُعَذِّبْ بَيْنِي وَبَيْنَ مُقْعَبٍ سَقَّكَ رَوَايَا الْمَزَنِ حَيْثُ تَصُوبُ
سَقَّكَ يَمَانٍ ذُو حَسِيٍّ وَعَارِضٍ تَرُوحُ بِهِ جُنْحُ الْعَشِيِّ جَنُوبُ

(١) د. صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ، ص ٤ .

(٢) ديوان النابغة ، ص ١٦٧ .

(٣) ديوان طرفة ، ص ٢٢٠ .

(٤) ديوان علقمة ، ص ٣٤ .

بل إن امرأ القيس يدعو لزمان الصبا بالسقيا فيقول : ^(١)

لَهَوْتُ بِهَا فِي زَمَانِ الصَّبَا سَقَى وَرَعَى اللَّهُ ذَاكَ الزَّمَانُ

ويدعو النابغة لقبر النعمان بالسقيا فيقول : ^(٢)

سَقَى الْغَيْثُ قَبْرًا بَيْنَ بُصْرَى وَحَاسِمٍ بَغِيضٍ مِنَ الرُّسَمَى قَطْرٌ وَوَاهِلٌ

وَلَا زَالَ رَيْحَانٌ وَمِسْكٌ وَعَتَبَرٌ عَلَى مُتْنَاهَا دَمْعَةٌ ثُمَّ هَاطِلٌ

كما أن الشاعر الجاهلي قد ربط بين عناصر الطبيعة التي تظهر ثم تختفي أو التي ليس لها استمرار كالشهب والرياح وبين حياة الإنسان فنراه يصف الشباب بأنه كالسحاب الذي يأتي وينهب كما في قول بشر بن أبي خازم : ^(٣)

قَلِيلًا وَالشَّبَابُ سَحَابٌ رِيحٌ إِذَا وَلَّى فَلَيْسَ لَهُ ارْتِجَاعٌ

كما يشبه لبيد بن ربيعة حياة المرء بالشهاب الذي يظهر ويختفي وكأنما كتب عليه الفناء فيقول : ^(٤)

وَمَا الْمَرْءُ إِلَّا كَالشَّهَابِ وَضَوْئِهِ يَحُورُ رَمَادًا بَعْدَ إِذْ هُوَ سَاطِعٌ

ويرى الشاعر الليل يغشى الوجود فلا يفلت منه أحد فيشبهه بممحوه به ، في هيمته عليه وعدم القدرة على الإفلات منه فيقول النابغة : ^(٥)

فَإِنْ كُنْتُ لَأَذُو الضُّعْفَى عَتَى مَكْذِبٌ وَلَا خَلْفَى عَلَى الْبَرَاءَةِ نَافِعٌ

^(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٥٢٤ .

^(٢) ديوان النابغة ، ص ١٢١ .

^(٣) ديوان بشر بن أبي خازم ، ص ١١٢ .

^(٤) ديوان لبيد بن ربيعة ، ص ٨٨ .

^(٥) ديوان النابغة ، ص ٣٧ - ٣٨ .

ولا أنا مأمون بشيءٍ أقولهُ وأنتَ بأمرٍ لا محالةٍ وأقنعُ
فإنك كالليل الذي هو مدركي وإن غلُتُ أن المتأني عنك واسعُ
خطاطيف حجن في حبالٍ مبتينة تُمَدُّ بها أيدي إليك نوازِعُ

فالناطقة في مواجهة النعمان ، وكيد الأعداء ، وعدم تصديق النعمان له ، وإصراره على إلحاق الضرر به ، يقدم صورة يجسد بها هيمنة النعمان عليه ، فيشبه النعمان بالليل الذي لا بد أن يدركه وإن ظنَّ أن المتأني عنه واسع ، فللنعمان وسائل في إدراك خصومه تشبه تلك الخطاطيف التي يعلقها الجاهليون في الحبال ليستخرجوا بها الماء من الآبار .

والليل ظاهرة طبيعية ترتبط بالزمان والمكان ، كما ترتبط ببعض المشاعر والأحاسيس كالرهبة والخوف ، ففي الليل تختفي المراتب ولا يظهر شيء غير القمر أو النجوم فسراه يبعث على نوع من الخشوع والهيبة ، وهنا يستيقظ الوجدان والفكر ، ويغشى الإنسان شعور حاد بالدثور والتناهي وينعكس هذا على وجدان الشاعر في صورة آلام ، وأحزان وقلق وحيرة فضلاً على أن الليل هو الوقت الذي يتناسب والتأمل والتفكير ، كما يرتبط بنوع من الجدل بين الرجل والمرأة التي تبدو وكأنها رمزاً لأنا الشاعر العليا أو السفلى ، فنرى بعض الشعراء يتحدثون مصورين هذا السجل الذي يرتبط بالليل . يقول حاتم الطائي : ^(١)

وعاذلةً هبَّتْ ليلٌ تلومني وقد غاب عيوق الثريا ، فَعَرَّدَا
تسلُّوم على إعطائي المال ، ضَلَّةً إذا ضنَّ بالسَّمالِ البَحْمِلُ وصَرَّدَا

كما نرى بعض الشعراء يصرحون بأنهم قد سهروا الليل يكابدون الأشواق من أجل المحبوبة في الوقت الذي نام فيه الخلي . ومن ذلك قول الأعشى : ^(٢)

نام الخليُّ وبَت اللَّيْلُ مُرْتَفِقًا أرغى النجومَ عميداً مُنْبِتًا أَرَقَا

^(١) ديوان حاتم الطائي ، ص ٢٦ .

^(٢) ديوان الأعشى ، ص ٤١٥ .

أَسْهُو لَهْمِي وَدَائِي فَهِيَ تُسْهِرُنِي بَأْتَتْ بِقَلْبِي وَأَنْسَى عَيْنَهَا غَلَقَا
والشاعر عندما يجعل نفسه راعياً للنجوم فإنه يكشف عن نوع من الارتباط بالطبيعة
فكانه أصبح جزءاً منها ، مسغولاً عنها كما يعكس إحساساً بالأرق العميق .

ومن الشعراء من يصور نفسه ساهراً وحده يكابد الهموم ، وقد ضاقت عليه الأرض
، وكأنه وحده المسغول عن مصير قومه ، حيث يبدو ممثلاً للجماعة ، وضميراً لها في
مواجهة الوجود .

يقول الأسود بن يعفر النهشلي :^(١)

وَالْهَمُّ مُحْضَرٌ لَسَدَى وَمَسَادِي	نَامَ الْخَلِيْلُ وَمَا أَجْسُ رُقَادِي
هَمُّ أَرَاهُ قَدْ أَصَابَ فُؤَادِي	مِنْ غَيْرِ مَا سَقَمَ وَلَكِنْ شَفِي
ضَرَبَتْ عَلَى الْأَرْضِ بِالْأَشْدَادِ	وَمِنْ الْخَوَادِثِ ، لَا أَبَالِكُ ، إِلَنِي
أَنْ السَّبِيلَ سَبِيلُ ذِي الْأَعْوَادِ	وَلَقَدْ عَلِمْتُ سَوَى الَّذِي تَبَايَنِي

كما نرى النابغة يدعو محبوبته وكأنها الأنا السفلى للشاعر - أن تدعه لليل الذي

يرتبط بالهم والأرق ، فيقول :^(٢)

وَلَيْلٍ أَقَاسِيهِ يَطْلِسِيهِ الْكَوَاكِبِ	كَلْبَنِي لَهْمٍ بِأَمِيمَةٍ نَاصِبِ
وَلَيْسَ الَّذِي يَرعى النجوم بِأَيِّ	تَطَاوُلَ حَتَّى قَلْتُ : لَيْسَ بِمَنْقُضِ
تَضَاعَفَ فِيهِ الْحُزْنُ مِنْ كُلِّ جَانِبِ	وَصَدَّرَ أَرَاحَ اللَّيْلِ عَازِبَ هَمِّهِ

فكاننا بهذه المعبودة تريد أن تصرف الشاعر عن تلك الآلام التي تتصل بمصيره ، وأن
تشغله عنها ، ولهذا فإن أمر الشاعر لها أن تدعه لهمومه يبدو وكأنه طلب للمخلود إلى
الذات .

^(١) للمفضليات ، ص ٢١٦ .

^(٢) ديوان النابغة ، ص ٤٠-٤١ .

وقد اقترن الألم الذي يكابده الشاعر بالليل ، وتجسد ذلك من خلال إحساس الشاعر ببطء حركة الليل ، وإحساس الشاعر بطوله حتى أيقن أنه لن ينتهي .

ويقدم مهلهل بن ربيعة صورة لليل يعبر من خلالها عن آلامه وأحزانه فيقول :^(١)

أَلَيْقَتْنَا بِلَيْلِي حُسْمٌ أَمْرِي	إِذَا آتَتْ الْقَضِيَّتِي فَلَا تُحْوِرِي
فَإِنْ يَكُ بِالذَّنَابِ طَالُ لَيْلِي	فَقَدْ أَتَيْتُ عَلَى اللَّيْلِ الْقَصِيرِ
وَأَقْدَنِي بَيَاضُ الصُّبْحِ مِنْهَا	لَقَدْ أَتَيْتُ مِنْ شَرِّ كَبِيرِ
كَأَنَّ كَوَاكِبَ الْجُوزَاءِ عُدُوَّ	مُعْطِفَةً عَلَى رُبْعِ كَسِيرِ
كَأَنَّ الْفَرْقَدَيْنِ مَدَا بَيْضِي	أَلَسَّ عَلَى إِفَاضَتِهِ قَمِيرِي

ونداء الشاعر ليلته أن تنقضي وتبريك كشف عن نزوع نحو الخلاص من هذه المموم التي تقترن بالليل وتتضخم فيه ، والشاعر يوازن بين ليله بعد مقتل أخيه وليله قبل مقتله وكأنه يوازن بين مرحلتين من عمره ، فإذا كان ليله قد أمسى طويلاً مقترناً بالحزن والألم ، فقد كان هذا الليل قصيراً حيث كان النهار والسمح . ويبدو الصبح رمزاً لهذا الخلاص الذي ينزع الشاعر إليه ، فالليل عند المحزونين ، والمنكوبين شر كبير .

وقد انعكست أحزان الشاعر على صورة النجوم والكواكب ، وصيغتها بالحزن والكراهية ، فالنجوم كالنيق المفجوعات المنحنيات على ولدن المصاب ، والفرقدان كأنهما يدا رجل مقامر بغيبى خالي الوفاض بسبب القمار . فالشاعر يتخذ من الطبيعة رموزاً لسمومه وآلامه ويقدم امرؤ القيس صورة منفردة لمعاناته في الليل فيقول :^(٢)

(١) شعراء النصرانية ، ص ١٦٨-١٦٩ .

(٢) ديوان امرؤ القيس ، ص ٨٠-٨٢ .

وَكَيْلَ كَمَوْجِ الْبَحْرِ أُرْغَى سَنَدُولُهُ
فَقُلْتُ لَهُ لِمَا تَمَطَّى بِحُزْنِهِ
أَلَا أَبْهَى اللَّيْلِ الطُّوبَى أَلَا الْبَحْلُ
فِيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ بِحُومَهُ
كَأَنَّ الثَّرَى غُلِقَتْ فِي مَصَامِهَا
عَلَى بِأَنْوَاعِ الْمَعْمُومِ لَيْتَلِي
وَأَرْدَفَ أَغْجَازاً وَنَاءَ بِكُلِّ كَلٍ
بِصَبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ فِيمَكَ بِأَنْتَلِ
بِكُلِّ مُقَارٍ الْفَتْلُ شَتَّتْ يَنْبَلِ
بِأَمْرِاسٍ كُنَّانٍ إِلَى صُمٍّ حَتَلِ

فالليل يشبه موج البحر وهو تشبيه يرمز إلى إحساسه في مواجهة هذا الليل بالرهبة والتناهي . فالليل والبحر يمثلان المجهول ، واللاتناهي . وقد كشف الشاعر من خلال الصورة الاستعارية لليل التي جسد من خلالها حركته البطيئة ، فحمله كالجمال الذي ينلخ عن إحساسه بطول الليل وبطئه . ونداء الشاعر لليل أن ينجلي هو نداء لهذه المعوم التي تغشاها أن تنجلي ولكن هموم الشاعر هموم ممتدة لا تنتهي بانتهاء الليل وإن كانت تزدد فيه عمقاً وظهوراً ، وقد ارتبط إحساس الشاعر بطول الليل بتلك النجوم التي تبدو وكأنها لا تتحرك وكأنها قد أوثقت بحبال إلى الصخور الصلبة .

وإذا كان الليل قد ارتبط في وجدان الشاعر الجاهلي بالمعروف والأهوال ، وبالمعوم والأحزان ، فإنه قد اتخذ من عبور الليل في تلك الصحراء المجهولة رمزاً للاقتصار الوجودي الذي يؤكد به خلاصه من هيمنة الزمان والمكان على نفسه وعقله .

بقول الشنفرى : (١)

وَلَيْلٌ صَرَّ بِصُطْلِي الْقَوْمِ رَبُّهَا
وَأَقْطَعَهُ اللَّاتِي بِهَا تَتَلُّ
دَعَسْتُ عَلَى غَطَشٍ وَبَغَشٍ وَصُحْبِي
سَعَارٌ وَارَزَزٌ وَوَجَرٌ وَأَفْكَلُّ

(١) مختارات من شعراء العرب ، ص ٩٩ .

فالمعبر هنا هو عبور لفضاء النفس وحررها الوجودية ، فالليل يرتبط بالتنامي والجهول والخوف الوجودي من الزمان والمكان فعبور الظلام يمثل انتصاراً على الطبيعة وعلى ما يرمز إليه الليل والصحراء .

يقول الأعشى : ^(١)

وَلَيْلٌ يَقُولُ الْقَوْمُ مِنْ ظُلُمَاتِهِ	مَوَاءَ بِصِوَرَاتِ الْغَيَمِ وَغُورَهَا
كَأَنَّ لَنَا مِنْهُ بَيْتاً حَصِينَةً	مُسُوْحُ أَعَالِيهَا وَمَسَاجِدُ كُشُورَهَا
تَحَارُزُهُ حَتَّى مَضَى مُذْلِكُهُمْ	وَلَا حَ مِنْ الشَّمْسِ الْمَضِيَّةِ نُورَهَا

فالشاعر يواجه ذلك السكون والصمت بحركة يحاول أن يبدد بها هذا الصمت وأن يبدد الخوف النفسي الذي يسيطر على لا وعيه .

ومن السلافت للنظر فيما يتصل بالليل أرق الشاعر بظهور البرق .. يقول أوس بن حجر : ^(٢)

إِنِّي أَرَقْتُ وَلَمْ تَأْرِقْ مَعِيَ صَاحِي	لَمَسْتُكَ بَعِيدَ النَّوْمِ لَوَاحٍ
قَدْ نَمْتُ عَنِّي وَبَاتَ الْبَرَقُ يُنْهَرِي	كَمَا اسْتَضَاءَ يَهُودِيٍّ بِمَصْبَاحٍ
يَا مَنْ لَيْلِي أَيْتُ اللَّيْلِ أَرْقُبُهُ	فِي عَارِضٍ كَمُضِيءِ الصَّبْحِ لِمَاحٍ

فقد أرق الشاعر وحده ، ولم يارق صاحبه معه عند ظهور البرق ، وكان الشاعر وحده هو المسفول عن تأمل ظواهر الوجود ، بل إن الاستفهام يكشف عن رغبة الشاعر في أن يجد من يساعده ويعينه على مراقبة البرق الذي يرمز إلى الخير ويشير بالخصب والرخاء .

^(١) ديوان الأعشى ، ص ٤٢٣ .

^(٢) ديوان أوس ، ص ١٥ .

يقول امرئ القيس : ^(١)

أُعِنِّي عَلَى بَرْقِ أَرَاهُ وَمِيْضُ يَضِيءُ حَبِيباً فِي شَمَارِيخِ بِيْضِ
وَيَهْدُ تَارَاتِ سَنَاهُ وَتَوَارَةً يَنْوُءُ كَتَحْتَابِ الْكَسْرِ الْمَهِيْضِ

فالشاعر يطلب من صاحبه أن يساعده على النظر إلى البرق الذي يبدو متلألئاً لامعاً ويبدو .. معادلاً للشاعر في معاناته حيث نراه يتحرك كالبعير المهيبض الكسير.

وبقدم الأعشى صورة موسعة لتأمل البرق والسحاب فيقول : ^(٢)

يَا مَنْ بَرَى عَارِضاً قَدْ بَتُّ أَرْقَبَهُ كَأَنَّمَا الْوَقْ فِي حَافَاتِهِ الشُّعْلُ
لَهُ رِدَافٌ وَجُوزٌ مِفْهَامُ عَمَلُ مَنْطِقٌ بِسِحَالِ الْمَاءِ مُتَّصِلُ
لَمْ يُلْهِنِي الْبُحُورُ عَنْهُ حِينَ أَرْقَبُهُ وَلَا اللَّذَافَةُ مِنْ كَأْسٍ وَلَا الْكَمَلُ
فَقُلْتُ لِلشَّرْبِ فِي "دُرِّي" وَقَدْ لُمَلُّوا شَبِّمُوا ، وَكَيْفَ يَشَبُّ الشَّارِبُ الثَّمَلُ ؟
بَرْقاً يَضِيءُ عَلَى الْأَجْزَاعِ مَسْقُطُهُ وَبِاخْتِيبَةٍ مِنْهُ عَارِضُ هَطْلُ
قَالُوا نَحَارُ فَيَطْنُ الْخَالِ جَادَهَا فَالْعَسْجِدَةُ فَالْأَبْلَاءُ فَالرَّجُلُ
فَالسَّفْحُ يُجْرِي فَيَخْتِيزُ فَيَسْرِقُهُ حَتَّى تَدَافِعَ مِنْهُ الرِّبَا فَاْلَجِبِلُ
حَتَّى تَحْمَلَ مِنْهُ الْمَاءَ تَكْلِفُهُ رَوْضُ الْقَطَا فَكَيْفَ الْغَيْثِ السُّهْلُ
يَسْقِي دِيَاراً لَهَا قَدْ أَصْبَحَتْ عَزْباً زُوراً تَحَانَفَ عَنْهَا الْقُودُ وَالرَّسْلُ

إن الشاعر يؤكد انصرافه إلى مراقبة السحاب والبرق على الرغم من مظاهر اللهو والملاذات التي تشده إليها والتي يؤكد إلها لم تلهمه عن ذلك ، وهو حين يدعو جماعة الشاربين أن يشبوا معه البرق والسحاب ، يستبعد أن يقدر على ذلك الشارب الثمل ، ومع ذلك يقدم توقعات هطول الغيث على لسانهم . ويبدو أن الشاعر كان معنياً بإبراز

^(١) ديوان امرئ القيس ، ص ١٨١ .

^(٢) ديوان الأعشى ، ص ١٠٧-١٠٩ .

اهتمامه المنفرد ، وعنايته الخاصة بتأمل البرق والسحاب ومراقبتهما . ولا شك أن هذا يتصل بدوافع بيئية ، فقد كان أهل الجزيرة وما زالوا يهتمون بالمطر ، ويخرجون مترقبين هطوله بسبب حرمان بلادهم من النهار ، فضلاً عن أن مياه الآبار ترتبط بكمية المطر المتساقط سنوياً .

ويربط بعض الدارسين أرق الشاعر للبرق "بأعماق فيثولوجية ترتبط بوظيفة الشاعر الساحر صانع المطر في عصر ما قبل العصر الجاهلي ، فالشاعر هو المسئول الوحيد عن صنع المطر ، ومن واجب المسئول أن يأرق" ^(١) . نضيف إلى ذلك أن الشاعر معني بتأمل ومراقبة ظواهر الطبيعة واستحلاء مظاهرها بوصفه شاعراً يستحيط لمظاهر الجمال والجلال في الكون . هذا فضلاً عن أن ارتباط الشاعر بظاهرة البرق يمثل ارتباطاً بالنافع إلى جانب ارتباطه بالجميل والجليل .

"فقد تطوّر السّجّيل من النافع ولم يتناقض معه عبر تاريخ الفن والإنسان"^(٢) فكانت المحاولات الفنية ارتقاء بالتحريب المتصل بالحاجة المباشرة إلى أن يكون تشكيلاً ذا صبغة جمالية " . ^(٣)

وقد وضع استقلال الظاهرة الفنية في ما آل إليه تأمل البرق والسحاب حيث أصبح تقليداً فنياً يتكرر على ألسنة الشعراء بصيغ فنية متميزة ، وإن ظلت هذه الظاهرة مرتبطة بالعالم الطبيعي وبتجربة الشاعر .

وإذا انتقلنا مما تقدم إلى طبيعة المكان أو الأرض نجد أنه قد أحاطت بالإنسان الجاهلي صحراء موحشة مقفرة بمجولة المسالك وعرة غامضة مهلكة ، شديدة الحرارة صيفاً ، شديدة البرد شتاء ، وقد أشرنا إلى أن الشاعر الجاهلي قد اتخذ من عبوره تلك الصحراء رمزاً للانتصار على المكان وقهر ما يحيط به من مخاوف وجودية .

(١) د. نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ٦٨ .

(٢) د. عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ٣٠٨ .

(٣) نفسه ، ص ١٠ .

يقول الأعشى : ^(١)

وبلدة مثل ظهرِ الثرسِ موحشة
للجنِّ بالليلِ في حافاتها زجلُ
لا ينتمي لها بالقَيْظِ يركبها
إلا اللذين لهم فيما أكو مهلُ
جأوزتها بطليحِ جسرة مُرَّح
في يرققها إذا استقرضتها فسلُ
فإذا كان عبور الصحراء ليلاً يمثل عبوراً للخوف والمجهول وانتصاراً عليهما ، فإن عبور الصحراء وقت الظهيرة حيث تشتد الحرارة وترسل الأرض وهماً ، يمثل عبوراً للمشاق التي يفرضها المكان .

يقول عمرو بن قميئة : ^(٢)

وبداء يلعب فيها السرا
بُ يخشى بها للمدحون الضلالا
تجاوزتها راغباً راغباً
إذا ما الظباء اعتقن الظلالا
بضامرة كأتان الثمير
ل عيرانة ما تشكي الكلالا
فالصحراء ترتبط هماراً بالسراب الذي يخدع المسافرين عبرها ، ولهذا فإن الخشية من الضلال فيها تلازمهم دائماً ، والشاعر حين يقول تجاوزتها راغباً راغباً إنما يلخص دوافع رحلته حيث تتمثل في تلك الرغبة التي تلازمه وتلغمه في قلب هذا المجهول ، ولكن هذه الرغبة التي تصاحبه في رحلته تتضاءل إلى جانب ما يحلوه من رغبات واقعية أو رغبات وجودية .

وتبدو الصحراء في كثير من النواحي معادلاً للزمن المجهول ، الذي يتحين الفرسح بالإنسان ويترصده أينما كان ، فهي تخرس المسافرين وتخدعهم ، وتغالبهم ، ويخشى بها المسافرون الضلال ، والرحلة هنا تماثل رحلة الإنسان في هذه المواجهة الوجودية بينه وبين الزمن ، حيث الخوف والملوث والفناء والضبياع والشروع .

^(١) ديوان الأعشى ، ص ١٠٩ .

^(٢) ديوان عمرو بن قميئة ، ص ١٦٨ - ١٦٩ .

ثالثاً : الشاعرُ وكائنات الطبيعة

يبدو أن أهم حيوان حظي باهتمام الشاعر الجاهلي هو الناقة ، فلقد كثر ذكر الناقة ووصفها في الشعر الجاهلي بصورة لافتة للنظر ، وقد أطل بعض الشعراء في وصف الناقة كما فعل طرفة وزهير بن أبي سلمى وأوس بن حجر وبشر بن أبي مخازم . وقد تكررت الصور التي قدموا بها الناقة مرتبطة بأنماط فنية تغلب عليها النمطية ، كما استخدموا ألفاظاً غريبة وعرة في وصفهم للناقة . وقد أرجع بعض الدارسين هذا التكرار لأسباب دينية فنرى الدكتور نصرت عبد الرحمن يقول : "لماذا كرروا وصفهم للناقة كأن كلا منهم يحتدي حلو الآخر ويقتفي خطاه ؟ " (١)

ثم يقول : " فالواقع أن بين رحلة الشعراء وملحمة جلجامش البابلية كثيراً من الشبه : ففيها ثور وحشي يحتل جزءاً أساسياً ، وفيها تجرّاب طويل ولكن الملحمة البابلية تحدد الهدف من الرحلة وهو الوصول إلى الشمس لنيل الخلود ، أكان الشاعر الجاهلي يطمع في الوصول إلى الشمس أيضاً لنيل الخلود ؟ " (٢)

كما يرى الدكتور نصرت أن هناك علاقة أسطورية بين السحاب والناقة فيقول : " أنستطيع القول : أن الجاهليين كانوا يتصورون السماء ناقة " (٣)

وقد جاء هذا التصور مستنداً إلى تصوير الجاهليين للسحب بالنيق ، فالناقة اللذيذة يقول : (٤)

أَجَشَّ سِمَاكِئًا كَانَ رَبَابِسُهُ أَرَاعِيلُ شَتَّى مِنْ قَلَائِصِ أَبْسَدِ

(١) نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، ص ١٣٣ .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٣٤ .

(٣) نفسه ، ص ١٥٧ .

(٤) ديوان الناقة ، ص ٢١٢ .

فالسحاب يشبه قطعاناً من النياق الربية . أما طرفة فإنه يصور السحب نياقاً تصب
اللبن إذا ما هزها الرعد فيقول : ^(١)

كَأَنَّ الْخَلَالِيَا فِيهِ ضَلَّتْ رَبَاعِيهَا وَعَوْدًا إِذَا مَا هَزَّهُ رَعْدُهُ اخْتَفَلَ

أما أوس بن حجر فإنه يتصور أن السحاب نياقاً محالِبٍ مهذلة للمشافر مبحوحة
الحناجر تسوق أولادها فيقول : ^(٢)

كَانَ فِيهِ عَشَارًا حَلَّةَ شَرْفَسَا شَعْنًا لَهْمَائِمٍ قَدْ هَمَّتْ بِإِرْشَاحِ
هُذُلًا مَشَافِرَهَا بُحَا حَنَاجِرَهَا تَزْجِي مَرَابِعَهَا فِي صَحْصَحِ ضَاحِي

وقد ربط الدكتور على البطل بين اهتمام الجاهليين بوصف الناقة وتكرارهم لأنماط
واحدة من الوصف وبين عبادة الجاهليين فيقول : "وسواء أكان هذا الكتل لحصان أو
ناقة أو امرأة فالأمر لا يختلف لأن هذه كلها معبودات تتحد في معناها وإن اختلفت في
صورها " . ^(٣)

وإذا كنا لا ننكر وجود رواسب دينية أثرت في شعر الناقة تأثيراً غير مباشر ، فإن
العصر الجاهلي الذي وصلنا شعره لم تعد فيه الناقة معبودة ، فقد فقدت الناقة قدسيتهَا
المطلقة وأصبحت مجرد حيوان يمثل قيمة اقتصادية عظيمة ، أما قوله تعالى "ما جعل الله
من بَهِيمَةٍ وَلَا سَائِيَةٍ وَلَا وَصِيلَةٍ وَلَا حَامٍ" . فإنه لا يتصل بعبادة الناقة ، وإنما يتصل
بعبادات وطقوس كان الجاهليون يودونها لطوائغيتهم وأربابهم ، فهي هنا مجرد قربان
يتقرب به الجاهلي لمعبوداته أو نذر يقدمه لها من منطلق ما يفرضه الكهنة عليهم من
واجبات دينية . ^(٤)

^(١) ديوان طرفة ، ص ١١٣ .

^(٢) ديوان أوس بن حجر ، ص ١٧ .

^(٣) د. علي البطل : الصورة في الشعر العربي ، ص ٦٣ .

^(٤) انظر : ابن كثير ، تفسير القرآن العظيم ، تفسير الجلالين ، أ . سيد قطب "في ظلال القرآن" ، في
تفسير الآية ١٠٣ من سورة المائدة .

يقول الدكتور علي البطل : " صحيح أن الإبل والحيل قد عبيدت في الديانات العربية القديمة ، ولكن المعاشة القريية تغلبت على الظلال الميتافيزيقية المترسبة حول هذين الحيوانين الأليفين " .^(١)

ونستطيع أن نخلص إلى أن الناقة كانت حيواناً مُهماً له فوائد حمة ومنافع كثيرة وأنه قد تراخى الرمز الأسطوري لها وأصبحت في الشعر موضوعاً غطياً تتكرر صورته ، وإن ظلت هناك بعض الرواسب الأسطورية التي تتصل بعالم الشعر وبالأغماط البعيدة منه ، حيث نرى أن الجدل بين الشاعر والناقة لا يتم من خلال موقف عبودية الإنسان لها وإنما من خلال عبودية الناقة له حيث نراها مسخرة مسيرة بإرادته .

فترى الأعشى يصور ناقته تشكو إليه وقد أعيأها الإجهاد وهزل جسمها لما أصابها من ألم حتى أصبحت كأنها نعش عمول فوق أرجلها ، كما نراه يخاطبها ألا تشكو إليه هذه الآلام وأن تتنجم بمدوحه أهل الندى والفعال فيقول :^(٢)

وَتَرَاهَا تَشْكُو إِلَيَّ وَقَدْ آ	لَتَ طَلِيحاً تُحْذِي صَدُورَ النَّعَالِ
تَقْبُ الْحَفَّ لِلسَّرَى. فَتَرَى الْأَلْ	سَاعَ مِنْ جِلٍّ سَاعَةً وَارْتِحَالِ
أَثَرْتُ فِي جَنَاحِي كِرَارَانَ الـ	مَيْتَ غُولَيْنِ فَوْقَ عَوِجِ رَسَالِ
لَا تَشْكِي إِلَيَّ مِنْ أَلَمِ الثَّنْ	عَ وَلَا مِنْ حَفٍّ وَلَا مِنْ كَلَالِ
لَا تَشْكِي إِلَيَّ وَانْتَجَمِي الْأَمْنُ	وَدَ أَهْلَ النَّدَى وَأَهْلَ الْفَعَالِ

ونرى شكوى الناقة تتكرر عند الملقب العبدى حيث يقول :^(٣)

إذا ما قمت أرجلها بليل تأوه أهة الرجل الحزيبين

^(١) علي البطل : نفسه ، ص ١٥٠ .

^(٢) ديوان الأعشى ، ص ٥٧ .

^(٣) للفضليات ، ص ٢١٩ - ٢٩٢ .

تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِيئِي أَهَذَا دِيئُهُ أَهْلًا وَدِيئِي
أَكُلُ الثَّمَرِ جِلًّا وَارْتِحَالًا أَمَا يُبْقِي عَلَىَّ وَمَا يَبْقِي
فَأَبْقِي بَاطِلِي وَالْجِدُّ مِنْهَا كَذَّكَانِ الدَّرَابَةِ الْمَطِيئِي

وإذا كان هذا التشخيص يضرب بجنوره إلى طفولة الإنسانية عندما كان الكون كله جماده وحيوانه متمثلاً للإنسان في صور حية عاقلة ذات إرادة شبيهة بالإنسان ، فإنه يرتبط بسيادة الإنسان وامتلاكه لهذا الحيوان وفرض إرادته عليه ، وتسخير له لما يريد .

وقد رأينا الشاعر قد اتخذ الناقة وسيلة لاجتياز الصحراء وعبرها ، وأنها كانت أداته لمواجهة قهر المكان ، كما أن الشعراء قد تحدثوا عن الناقة بوصفها وسيلة من وسائل الانتقال فيقول أوس بن حجر : ^(١)

وَقَدْ ثَلَاثِي يَبِيَّ الْحَاجَاتِ نَاجِيَةً وَخَنَاءَ لَاحِقَةِ الرَّجُلَيْنِ غَيْسُورُ

كما أن الشاعر يركب ناقته منطلقاً بما حين تحيط به الهموم ومن ذلك قول علقمة بن عبد : ^(٢)

فَدَعُهَا وَسَلَّ الِهْمُ عَنْكَ بِجَسْرَةٍ كَهَمَّكَ فِيهَا بِالرَّادَفِ غَسِيْبُ

كما يركبها الشاعر حين يريد أن يقطع خليلاً . يقول أوس بن حجر : ^(٣)

وَلَقَدْ أَرَوُّغٌ عَلَى الْخَلِيلِ إِذَا عَانَ الْخَلِيلُ الْوَصْلَ أَوْ كَذَبَا
بِحَلَالَةٍ سَرَّحَ النُّجَاءِ إِذَا آلَ الْجَفَافِ حَوَّلَهَا اضْطَرَبَا

^(١) ديوان أوس بن حجر ، ص ٤٠ .

^(٢) ديوان علقمة ، ص ٣٧ .

^(٣) ديوان أوس ، ص ١ - ٢ .

ويقول الأعشى : ^(١)

قَدْ تَمَلَّيْنِ بِأَقْيَلَةٍ إِذَا عَنَانَ حَبِيبٍ عَنَهُنَّ وَأَدَلَّ
أَنْ قَدْ أَجَدُّ الْجَبَلِ مِنْهُ إِذَا يَا قَتْلُ مَا حَبِلَ الْقُرْبَى شَكَلُ
بَعَثْتِيسَ كَالْمَحَالَةِ لَمْ يُثْنِ عَلَيْهَا لِلضَّرَابِ جَمَلُ

كما يتعلما الشاعر وسيلة لبلوغ دار قومه . فيقول المرقش الأكبر : ^(٢)

فَهَلْ تُبَلِّغُنِي دَارَ قَوْمِي حَسْرَةً عَتُوفٌ عَلَّيْكَ جَلَعْتُ غَيْرَ شَارِفِ

ويقول الأعشى : ^(٣)

فَعَلَّيْ مِثْلَهَا أَزُورُ بَنِي قَيْسٍ حَسْبُ إِذَا شَطَّ بِالْحَبِيبِ الْفِرَاقُ

ويتخذ الشاعر من إجهاده للناقة في رحلته إلى ممدوحه وسيلة لإثارة اهتمام هذا

الممدوح وزيادة هيبته له ، ومن ذلك قول ربيعة بن مقروم : ^(٤)

لَمَّا تَشَكَّتْ إِلَى الْأَيْنِ قُلْتُ لَهَا لَا تَسْتَرْجِحِينَ مَا لَمْ أَلْقَ تَسْتَوْدَا

ويلفت نظرنا أن الجاهليين قد أسمى الناقة بالموجل وهي الناقة السريعة الذهابة في

سيرها التي كأن بها هوجاً من سرعتها ، كما أطلقوا نفس الاسم على المغازة البعيدة التي

ليست بها أعلام ، والأرض التي لا معالم لها . ^(٥)

^(١) ديوان الأعشى ، ص ٣٢٧ .

^(٢) المفضليات ، ص ٢٣٣ .

^(٣) ديوان الأعشى ، ص ٢٦٣ .

^(٤) المفضليات ، ص ٢١٤ .

^(٥) انظر اللسان مادة مجل .

يقول الأفره الأودي مصوراً ناقته هوجلاً تقطع هوجلاً : ^(١)

وأقطعُ الهوجل مستأنساً بهوجل عيرانة عتريــــــــــــــــس
فالشاعر يعطي الناقة صفات مكانية وكأنها قد جعل في مواجهة المكان الهوجل ،
الناقة الهوجل التي تستطيع أن تقهره وتحتازه .

وهناك قيمة اقتصادية كبرى للناقة ، فهي مصدر من مصادر العيش ففي لحمها ولبنها
وجلدنها ووبرها منافع كثيرة ، كما أنها قوة اقتصادية متحركة تلائم حياة البادية .

يقول الأعشى : ^(٢)

جَعَلَ الْإِلَهُ طَعَامَنَا فِي مَالِنَا رِزْقًا نَضْمُهُ لَنَا لَنْ يَنْفَدَا
مثل المضارب حَزَارَةً لسيوفنا فإِذَا تُرَاعَ فِلَاهَا لَنْ تُطْرَدَا
ضَمَمْتُ لَنَا أَعْمَازُهُنْ قَدُورُكَأ وَضُرُوعُهُنْ لَنَا الصَّبْرُيْحُ الْأَجْرَدَا

ويقول أيضاً : ^(٣)

لَنَا نَعَمْ لَا يَحْتَرِي الذَّمْ أَهْلُهُ يعقر للضيف الغريب وتحلبُ
ويعقل إن نابت عليه عظيمة إذا مَا أَنَسَ مُوسِعُونَ تَغْيِيُوا
فإذا كانت الناقة تحمل الجاهلي رغباً أو رهباً ، تسقيه لبنها وتعطيه وبرها ، فإن من
مفاخر الجاهلي ، أن نخشاه الإبل ، فلا تأمن الناقة القوية ضربته ، ليقدمها بعد ذلك
طعاماً لضيوفه وأهله . يقول أعشى باهله في رثاء أخيه : ^(٤)

^(١) ديوان الأفره الأودي ، ص ١٦ .

^(٢) ديوان الأعشى ، ص ٢٨١ .

^(٣) ديوان الأعشى ، ص ٢٥٣ .

^(٤) الأصمعيات ، ص ٨٩ .

لا تأمن البازل الكوماء ضربته بالشرقي إذا ما انحروا السفـر
وتفرع الشول منه حين ينفجوها حتى تقطع في أعناقها الجـزر
والناقة في الشعر إحدى الرسائل الموضوعية التي يقيم بها الشاعر نموذج الإنسان
في مواجهة الواقع . ففي مواجهة الصحراء نجد الناقة وسيلة لاجتياز المهامه والقفار ، فهي
وسيلة حركته وفي مواجهة الهم والجور نجد الناقة وسيلة للانطلاق ، وفي مواجهة الجوع
يُجدها وسيلة لإشباع حاجته ، وهي وسيلة للفن والقوة ، ولهذا نجد أن الممدوح العظيم
هو : " الوهاب للمائة المصطفة " و " المائة العشار " وهذا ليس مجرد دليل على الكرم وإنما
هو أيضاً وسيلة لاكتمال النموذج الإنساني .

والإبل هي القوة الاقتصادية في مواجهة الجندب والجوع وهي جزء من حياة الجاهلي
ومن نفسه وأساس من أسس بناء نموذج في مواجهة المكان الممتد القاسي وفي مواجهة
الزمان المتقلب .

وإذا كان الشاعر قد ارتبط بالناقة لفوائدها الكثيرة ، فإنه قد استمد منها بعض الصفات
فالأعشى يصور ممدوحه بأنه متحلب الكفين وكأنه في عطائه تسح كفاه اللبن سحاً .

يقول الأعشى : ^(١)

مُتَحَلِّبُ الْكَفَيْنِ مِنْهُ ——— لُ السِّدْرِ قَوْلًا وَقَاعِلُ

وإذا كانت هذه الصورة قد أصبحت استعارية في العصر الجاهلي فلها بلا شك
ترتبط بمجذور أسطورية حيث كان الإله المعبود قديماً تسح كفاه بالماء واللبن والخمر أي
بمصادر الحياة المقدسة .

تصف سعدى بنت الشمر دل أعماها بقولها : ^(٢)

مُتَحَلِّبُ الْكَفَيْنِ أُمْتُ بَارِعُ أَنْفُ طَوَالُ السَّاعِدِينَ سَمَّيْدَعُ

^(١) ديوان الأعشى ، ص ٣٩٧ .

^(٢) الأصمعيات ، ص ١٠٤ .

وهناك ظاهرتان تتصلان بشعر الناقة : تتمثل الأولى في ذلك الوصف الحسي المطول للناقة ، وتتمثل الثانية في تصويرها بالبقرة الوحشية أو الثور الوحشي المطارد .

وبالنسبة للظاهرة الأولى نرى أن النماذج التي قدمها الجاهليون للناقة ، تتميز بما فيها من تفصيل واستقصاء في الوصف ، ففي النموذج الذي قدمه طرفة بن العبد نجد أنه لا يترك جزءاً من جسم الناقة دون وصف ، وقد جاء هذا في تقديري لشدة ارتباط الجاهلي بالناقة ، وإحساسه بأهميتها ، وطول صحبتها لها . فهي كل ما له أو أهمه ، إنها وسيلته في مواجهة تقلبات الزمان والمكان ، وهي وسيلة الحركة ، ومصنع الطعام ، ولهذا فإن إلحاحه في وصفها إنما يمثل نوعاً من الاستغراق في حب ذلك المخلوق والاعتزاز به ، والاعتراف بالجميل ويلفت نظرنا وصف طرفة لها بقنطرة الرومي في قوله : ^(١)

كَقَنْطَرَةِ الرَّومِيِّ أَفْسَمَ رَبِّهَا لَكُنْتُ نَفْسٌ حَتَّى تُشَادَ بِقَرْمَسِدٍ

وهذا التشبيه يعكس إحساس الجاهلي بأن الناقة مظهر من مظاهر حضارته كما أن هذه القناطر مظهر من مظاهر حضارة الروم ، كما يعكس إحساساً بضخامة الناقة وقوتها ، إلى جانب وعيه بأنها معر له فإذا كانت القنطرة وسيلة للعبور من شاطئ، فإن الناقة تمثل وسيلة العبور : عبور الجذب إلى المرعى ، وعبور الجهول إلى المعروف ، والوصول بالقبيلة إلى حيث تريد من الأمن والرعاية .

أما تشبيه الناقة بالبقرة الوحشية أو الثور الوحشي ، فإن الملاحظ أن الشاعر يقدم هذا التشبيه من خلال قصة يصور من خلالها صراعاً بين الحيوان الوحشي وبين الصائد وكلاهما أو ذلك الحيوان المفترس الذي يترصده البقرة الوحشية على وجه الخصوص .

وقصة المطاردة في الشعر الجاهلي تنحو متحيين : الأول يقتزن بوصف الناقة مطلقاً ، والثاني يقتزن بالجديث عن حتمية الموت ، ففي النمط الأول نرى الشاعر - في

(١) ديوان طرفة بن العبد ، ص ٣٨ .

أغلب النماذج الشعرية يجعل البقرة أو الثور ينحوان من الصائد وكأنه يريد إلى جانب إبراز سرعة هذا الحيوان في الخلاص بحياته بوصفها معادلاً لسرعة الناقة ، أن يحقق للناقة نوعاً من النجاة من الموت رمزاً . ففي رالية النابغة من بحر البسيط نجد الثور الوحشي يتغلب على كلاب الصيد فنراه يصور ذلك قائلاً : ^(١)

انقضَّ كالكوكب الذري مُنصلاً يَهْـوَى وَيُخْلَطُ تَقْرِيباً بِأَحْضَارِ
فَذاكَ شَيْبَهَ قُلُوصِي إِذْ أَضْرَبَهَا طَـوْلُ السُّرَى وَالسُّرَى مِنْ بَعْدِ إِبْكَارِ

فالقصد من قصة الصيد هنا هو إبراز سرعة الناقة إلى جانب ما مثله هذه القصة من دلالات سياقية .

وفي داليتيه من بحر البسيط نرى الثور يتنصر أيضاً على كلاب الصيد ، وإذا كانت طبيعة القصة والموازنة بين الناقة في سرعتها وبين الحيوان الوحشي تفرض أن يفلت الحيوان من الصيد هارباً أو منتصراً ، فإن قصة الصيد في الحديث عن الدهر وحتمية الموت تفرض أن ينتهي الصراع بموت الحيوان الوحشي ، واختلاف النهاية في القصصين يكشف عن إحساس الجاهلي بالموت ، ففي الوقت الذي يفلت الحيوان الوحشي بوصفه معادلاً موضوعياً للناقة ، نرى أنه لا يفلت من الموت بوصفه معادلاً موضوعياً للإنسان في صراعه ضد الدهر .

والذي نخلص إليه هو أن الإنسان الجاهلي في حنله مع هذا الكائن المتفرد ذي الأهمية الكبيرة يشعر أنه قائده وربه ، وأنه يقوده بعلمه وعقله مهما عظم ، ومهما زادت قيمته عنده .

^(١) ديوان النابغة، ص ٢٠٤ .

يقول معاوية بن مالك : ^(١)

لقد عظم البعر بغور لب فلم يستغن بالعظم البعير
يصرفه الصبي بكل وجه ويحبسه على الخسف الجريير
وتضره الوليدة بالسهر اوي فلا غير لديه ولا نكسر

وإذا انتقلنا من الناقة إلى الفرس نجد أنه يمثل عنصراً أساسياً من العناصر المتصلة بالنموذج الإنساني ، فلقد كانت الخيل أداة العربي في صيده وحره ، تلك الحرب التي كانت تمثل ضرورة الدفاع عن النفس ، ولأقتناص الغنائم ، كما كان الصيد وسيلة من وسائل العيش ورياضة الفرسان . وقد أشار بعض الدارسين إلى أن الفرس كان من الحيوانات المقدسة عند الجاهليين القدماء ، فالدكتور علي البطيل يقول إن الحصان كان "يلعب دور حيوان الشمس المقدس ، لذلك فهو ينوب عن إله الشمس " . ^(٢)

فهو يرمز للشمس الأثني في صفاتها المتعددة : فهي بعيدة متمنعة ، ذات صلة بالماء والمطر ^(٣) ، وكثر وصف الخيل وصفاً واقعياً وإن كان بعض الشعراء قد أعطى لخصائصه صورة أسطورية لكن ذلك لم يتم من منطلق تقديسها وإنما بوصفها وسيلة يستخدمها الشاعر في صيده وحره ويحركها ويستنرف قوتها. وفي فضل الخيل يقول امرؤ القيس : ^(٤)

الخير ما طلعت شمس وما غربت مطلب بنواصي الخيل معصوب

ويرى ابن قتيبة أن أشهر نعات الخيل أبو داؤاد الإيادي ، وطفيل الغنوي والناهبة الجمعدى ^(٥) ومن أجل ما قيل في حب الخيل قول أبي ذؤاد الإيادي : ^(٦)

^(١) أشعار العامريين الجاهليين ، ص ٥٧ .

^(٢) (٣) د. علي البطيل : الصورة الفنية في الشعر العربي ، ص ١٥١ .

^(٣) ديوان امرؤ القيس ، ص ٤١٢ .

^(٤) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٣٢٨ .

^(٥) ديوان أبي ذؤاد ، ص ٣١٧ .

عَلِقَ الْخَيْلَ حُبُّ قَلْبِي وَلَيْدًا	وَإِذَا ثَابَ عِنْدِي الْإِكْثَارُ
عَلَقْتُ هِمَّتِي بِهِمْ فَمَا يَنْمُ	نَحْ يُنْشِي الْأَعْيَةَ الْإِقْثَارُ
جَنَّةً لِي فِي كُلِّ يَوْمٍ رِهَانٍ	جُمِعَتْ فِي رِهَانِهَا الْأَعْثَارُ
وَالْمَجْرَارِي بِهِمْ نَحْوُ عُنْدِي	وَارْتَمَالِي الْبِلَادَ وَالْتِسَارُ

تكشف الأبيات عن ارتباط الجميل بالنافع ، وارتباط هاتين المقولتين بالحب ، فقد أحب الخيل وأولع بها لشدة نفعها له ، ويتحلى الحب في تصريح الشاعر بأنه قد شغف بها منذ كان صغيراً ، فما يمنحه فقره من اقتنائها كما ألما حنة له ووسيلة لملاحة الأعداء والارتمال .

وقد وصل الأمر بالشاعر الجاهلي أن يُصور الخيل حصوناً تمنعهم وتحميهم .

يقول عبيد بن الأبرص : ^(١)

مَا كُنَّا فِيهَا حَصُونٌ غَيْرُ مَا أَلَا — مُقَرَّبَاتِ الْجُرْدِ تُرْزِي بِالرَّجَالِ

ومن النماذج الجميدة في وصف الخيل ، النموذج الذي قلعه امرؤ القيس في وصفه لفرسه الذي يخرج به للصيد . يقول امرؤ القيس : ^(٢)

وَقَدْ اغْتَدَى وَالطَّرِيقُ فِي وَكُنَاتِهَا — بِسَمَجَرِدٍ قَبْلَ الْأَوَابِدِ هَيْكَلِ
يَكْرُ مُفَرِّقٌ مُقْبِلٌ مُذْبِرٌ مَعَا — كَلْحَمُودٍ صَخِرَ حَطْلُهُ السَّيْلُ مِنْ عَطَلِ

^(١) ديوان عبيد ، ص ٢١ .

^(٢) شرح للمطقات النسخ للزورني ، ٣٩ - ٤٩ .

كُمَيْتِ يَزِلُ اللَّبْدُ عَنْ حَالٍ مَتْنِهِ
 عَلَى الذَّلِيلِ جِيَّاشٌ كَانَ امْتِزَامُهُ
 مَسَحَ إِذَا مَا السَّاحِبَاتُ عَلَى السُّوقِ
 يَزِلُ النَّعْلَامُ الْخِفَافُ عَنْ صَهْوَاتِهِ
 دَرِيرٌ كَخُدْرُوفِ الْوَلِيدِ أَمْرُهُ
 لَهُ أَبْطِلَاظٌ وَسَاقَا نَعَامَةٍ
 ضَلِيعٌ إِذَا اسْتَدْبَرْتُهُ سَدَّ فَرْجَهُ
 كَانَ عَلَى الْمُتَنِينَ مِنْهُ إِذَا اتَّحَى
 كَانَ دِمَاءُ السَّهَادِيَاتِ يَنْخَرِيهِ
 كَمَا زَلَّتِ الصَّفَوَاءُ بِالْمُنْتَزِلِ
 إِذَا جَاشَ فِيهِ حِمْيُهُ غَلَى مِرْجَلِي
 أَثَرَنَ الْغُبَارَ بِالْكَدِيدِ الْمُرْجَلِ
 وَيُلَوِّي بِأَثْوَابِ الْعَيْنِ لِلثَّقَلِ
 تَسَابُعٌ كَفَيْهِ بِخِطِّ مُوَصَّلِ
 وَإِرْعَاءُ مِرْحَانٍ وَتَقَرِيبُ ثَقُلِ
 بِضَافٍ فَوْقَ الْأَرْضِ لَيْسَ بِأَعَزَلِ
 مَدَاكَ غُرُوسٍ أَوْصَلَايَةِ حَنْظَلِ
 عُصَارَةٌ جُنَاءٍ بِشَيْبٍ مُرْجَلِ

يبدو الشاعر وكأنه يصف تمناً جميلاً يفيض بالقوة كما يبدو أن الامتزاج بين الشاعر وحصانه ضعيف حيث لم يصرح بنوع من العلاقة التي تربطه به ولا نكاد نلمح هذه العلاقة إلا في البيت الأول أما في باقي الأبيات فإن هذه العلاقة تبدو رمزية . ولفنتم نظرنا في هذا الوصف المباشر للحصان حرص الشاعر على أن يجمع للحصان كل مظاهر القوة كما تصورهما الشاعر ، وكما تتبدى في الحصان ، فهو حصان محارق جمع الخصال المنشودة لأكثر الحيوانات المشهورة بسرعة العدو فله خاصرة ظلي ، وساقا نعام ، وسير ذئب ، وعدو ثعلب . والشاعر حيث يحقق لحصانه هذه القوة الأسطورية ، يبدو كأنه يحقق ذلك لنفسه ، فهو صاحب الحصان وبامتلاكه له يكون قد امتلك هذه القوة التي يمكنه من اختراق حاجز الزمان والمكان، فالفرس مقبل مدبر معاً .

وهو قيد الأوابد ، وهنا تصبح السرعة في أقصى مداها وكأنها السكون نفسه ، ويبدو الحصان من ناحية أخرى وكأنه ينسج عالم الأضداد الماثلة في الحركة صوب اتجاهات متقابلة في آن واحد معاً .

لقد كان الشاعر بحاجة إلى امتلاك هذا الفرس ليحقق لنفسه انتصاره على واقعه ،
ويحقق ذلك الوضع المتميز الذي كان ينشده وظل مفارقاً له ، فهو شاعر وابن ملك عاش
طريد أبيه في حياته وطريد ثأر هذا الأب بعد أن مات أبوه . ولهذا كان دائماً بحاجة إلى
تجاوز الواقع خلال سنوات عمره بكل ما فيه من تشرد ومرارة وعجز وكان عليه أن
يبدع من خلال شعره عالماً آخر يواجه واقعه ويقهره ويتصبر عليه .

أما الفرس عند عنتره بن شداد العبسي فهو أداة يحركها الفارس مستنزفاً كل
إمكاناتها . فارس قاهر يريد أن يقهر بفرسه واقعه ويتصنف به لنفسه من الشر ، ويحقق
به بطولته التي تخلصه من عبوديته .

يقول عنتره : ^(١)

يدعون عنتر والرماح كآلها	أشطان يفر في لبان الأدم
مازلت أرميهم بنفرة نحره	ولناي حثي تسربل بالدم
فأزور من وقع القنا بلبانه	وشكا إلى بعيرة ومحمم
لو كان يذري ما المحاورة اشتكى	أو كان يذري ما جواب تكلّمي
والخيل تقتحم الخبار عوابسها	ما بين شيطمة وأجرد شيطم

يبدو الفرس وكأنه جزء من الفارس حيث نراه يرمي الفرسان بفرسه وكأنهما
شيء واحد . ويتجسد امتزاج الشاعر بفرسه من خلال إحساسه بما يكابده الفرس من
عناء ومشقة ، وهو إحساس يقدمه الشاعر من خلال بثه للمشاعر الإنسانية في فرسه .

إن أهم عناصر العالم الشعري لعنترة هو القتال والحرب ، ولهذا فإن الفرس يمثل أهم
دعائم هذا العالم وأبرزها . فالفرس أداة الفارس ودعامة فروسيته وإذا كان عنصرًا
الفروسيه هما الفارس والفرس ، فإن معاني الفروسيه قد امتدت واتسعت ، وأصبح لها

١- عنتره ، ص ٢١٦ - ٢١٨ .

نوع من الاستقلال النسبي بحيث يمكن أن نتحدث عن تلك الفروسية من خلال حديثنا عن الأخلاق التي اتصلت بها ، فالفرس كريم شجاع ذو نصرة ونجدة يحمي الضعيف ويتنصر للمظلوم وهو يجمع بين القدرة على النفع والضرر في إطار القيم الإنسانية التي تتجاوز نسبياً إطار القبيلة .

لقد كان الفرس هو عماد الفروسية ومن ثم أصبح عنصراً أساسياً لنموذج الإنسان (الفارس) " ومن ثم أصبح الاثنان شيئاً واحداً . وهذا الشيء أصبح عنصراً فروسياً قوياً ظاهراً في شعر الشاعر الجاهلي ، وتطور إلى أن أصبح عنصراً بطولياً يقيم الفارس البطيل ، الذي هو في نفس الوقت ممتزج بفرسه ، وهكذا يتفوق "الفارس" عن "المحارب" .^(١) إن أخلاق المحارب القبلي أضيق في إطارها من أخلاق الفارس واهتماماته الإنسانية ، فالمحارب القبلي لا يحقق إلا مصالح قبيلته ، أما الفارس فإنه يستجيب لقيم إنسانية لها صفة العموم والشمول فتتجاوز أحياناً مصالح القبيلة ، ولهذا نرى على سبيل المثال أن النصرة في الإطار الإنساني كما قدمها الإسلام فإنها تقتضي أن يتنصر الإنسان لأخيه الإنسان أيها كان انتماءه .

وقد جعل اهتمام الجاهليين بالخيول وفوائدها العظيمة لهم من ركوب الخيل مفتحة أساسية من مفاخرهم . فامرؤ القيس يجعل ركوب الخيل والإبل من مفاخر أربعة يعتز بها فيقول :^(٢)

وَأَصْبَحْتُ وَدَعْتُ الصَّبَا غَيْرَ أَغْنِي	أَرَأَيْبُ خَلَاتٍ ، مِنْ الْعَيْشِ ، أَرْبَعَا
فَمِنْهُمْ : قَوْلِي لِلدَّامِى تَرْفَقُوا	يُدَاخُونَ كُشَّاجاً مِنْ الْخَمْرِ مُتْرَعَا
وَمِنْهُمْ : رَكْضُ الْخَيْلِ تَرْجُمَ بِالْقَنَا	يَبَادِرْنَ سِرْباً آمناً أَنْ يَفْرَعَا
وَمِنْهُمْ : نَصُّ الْعَيْسِ وَاللَّيْلِ شِامِلُ	تَيْمَمَ بِمَهْلٍ مِنَ الْأَرْضِ بَلَقَعَا

(١) د. صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي ، ص ١٦٩ .

(٢) ديوان امرئ القيس ، ص ٣٥٧ - ٣٥٨ .

فالفارس والناقة يمثلان ركنين من أركان المفاخر الجاهلية ، ولا شك أنهما دعامة الانتقال والحركة تلك الحركة التي تمثل أهم عناصر الحياة في صحراء الجزيرة العربية الشاسعة .

ولهذا فإن علاقة الإنسان بهما جدٌ عميقة ، وقد انعكس ذلك على الفن الشعري حيث نزع الشاعر إلى تأكيد العلاقة بين الإنسان والخيول مثلما رأينا في نزوعه إلى تأكيد علاقته بالناقة وإبراز أهميتها له ، وقد احتل الفرس مكاناً بارزاً في الشعر الجاهلي ، وأصبح عنصراً أساسياً مهماً من عناصر النموذج الإنساني ، واقتربت البطولة والسيادة والفروسية بصفة (القائد الخيل) وهو نمط من القصر يقوم على تعريف المسند ويؤكد به الشاعر صلة التفرد في قيادة الخيل والحرب . يقول المهلهل بن ربيعة :^(١)

القائدُ الخيلَ تُرَدِّي في أعْتَنَها زهواً إذا الخيلُ بَحَثَ في تَعَادِيها
وتقول الخنساء :^(٢)

يا فارسَ الخيلِ إِن شَكَلُوا فَلَمْ يَهْئُوا وَفَارِسَ القومِ إِن هَمُّوا بِتَقْصِيرِ
فحين نتحدث عن الفارس الجاهلي نرى أن الفارس هو منطلق الفروسية وإذا تحدثنا عن الحرب كانت الخيل قوامها ، وإذا تحدثنا عن الصيد ذكرت الخيل أيضاً ، وإذا ذكر الكرم والعطاء كان الجواد صفة لمخلوف هو الإنسان الكريم المعطاء ، فكان الإنسان والحصان شيء واحد ، وقد جاء في اللسان "فرس جواد : بين الجودة والأثني جواد . وجاد الفرس أي صار رائعاً يجود جودة بالضم ، فهو جواد الذكر والأثني من خيل حميلد وأجيايد وأجاويد " .^(٣)

(١) شعراء النصرانية ، ص ١١٦ .

(٢) ديوان الخنساء ، ص ١٢٧ .

(٣) لسان العرب مادة جود .

وقد بلغ من حبه للخيال أنهم كانوا يؤثرونها بالكبان الإبل حتى تقوى . يقول
الملتمس : ^(١)

أَبَقْتُ لَنَا الْأَيَّامَ وَالْأَيَّامَ وَالْعَانِي الْمَرْهُقَ
جُرْدًا بِأَقْنَابِ الْبِيضِ تَفْعَلُ مِنْ حَلَبٍ وَتُفَيْقِ
والأجرد من الخيل الذي يسبق الخيل وينحرد عنها لسرعته . ^(٢)

وقد أسماوا الفرس ملبونة إشارة إلى أنها تسقي اللبن . يقول
عوف بن عطية بن الحرع : ^(٣)

وَأَعْدَدْتُ لِلْحَرْبِ مَبُوكَةً تَرْدُ عَلَى سَائِسِهَا الْحِمَارَا
ويواجه حاتم الطائي من يلوونه على بذله وكرمه بجعل الفرس واحدة مما
سيدخره بعد إنفاق ماله وإتلافه طلباً لخلود الذكر فيقول : ^(٤)

سَأَذْخُرُ مِنْ مَالِي دِلَاصًا وَسَابِحًا وَأَسْتَرْ خَطِيًّا وَعَضْبًا مُهْتَدًا
وذلك يكتفي من المال كله مصوناً إذا ما كان عندي مثلاًدا

فالفرس جزء من عالم الإنسان الجاهلي ولهذا فإن الشاعر قد اتخذ منها عنصراً لبناء
نموذج الإنسان البطل فهي وسيلة النصر الواقعي والميتافيزيقي عند الجاهليين . فإذا كانت
الطبيعة قد فرضت نفسها على الشاعر وأحاطته بهذا الفضاء الواسع الذي يثير
الرغبة ويشعره بالنهاي والصغر في مواجهة امتداد المكان اللامتناهي ليكسر هذا الجمود
المحيط به ويتجاوز الثبات المفروض عليه فيحقق ذاته من خلال الحركة .

^(١) ديوان الملتمس ن ص ٢٤٥ - ٢٤٦ .

^(٢) لسان العرب مادة جرد .

^(٣) الفضليات ، ص ٤١٣ .

^(٤) ديوان حاتم الطائي ، ص ٢٦ .

ولكن الشاعر الجاهلي قد حاول أن يبرز قدرة الإنسان على مواجهة الأعداء بلا
خيل ، وكأنما أراد أن يثبت لنفسه وقومه متفردة وأن يحقق لهم تفوقاً مستمداً
ممن قدرتهم ومهارتهم الذاتية الخالصة ، فرى المهلهل بن ربيعة يقول : ^(١)

لَمْ يُطِيقُوا أَنْ يُنْزِلُوا وَنَزَلْنَا وَأَحْصَى الْحَرْبُ مَنْ أَطَاقَ التَّنْزِيلَ

ولكن الأعشى يجعل الفروسية هي القدرة على الركوب والنزال معاً
فيقول : ^(٢)

نَحْنُ الْفَوَارِسُ يَوْمَ الْعَيْنِ ضَاحِجَةٌ جَنَى فَعَلِمَتْ لَا يَمِيلُ وَلَا عُزْلُ
قَالُوا الرُّكُوبَ فَقَلْنَا بَلْكَ عَادَتْنَا أَوْ نُنْزِلُونَ فَإِنَّا مَغْشَرٌ لُزْلُ

وقد وصل من شدة قرب الخيل إلى وجدان الإنسان الجاهلي أن طلبوا منها بكاء
فارسها إذا فقدته في ميدان القتال . تقول الخنساء : ^(٣)

وَلَتُبْكِي الْخَيْلُ إِذَا غُودِرَتْ بِسَاحَةِ الْمَوْتِ غَدَاةَ الْوَيْسَارِ

كما نرى الشاعر يحيل شهادة بطولته إلى الخيل وكأنما أصبحت هذه الخيل بديلاً عن
الفرسان الذين يركبونها ، يقول عنترة بن شداد العبسي : ^(٤)

هَلَّا سَأَلْتُ الْخَيْلَ يَا بَنَةَ الْمَلِكِ إِنَّ كُنْتُ جَاهِلَةً بِمَا لَمْ تُعَلِّمِي
بِعَمْرِكَ مَنْ شَهِدَ الْوَقَائِعَ أَنِّي أَغْشَى الْوَعَى وَأَعْفُ عِنْدَ الْمَغْنَمِ

^(١) شعراء النصرانية ، ص ١٧٨ .

^(٢) ديوان الأعشى ، ص ١١٣ .

^(٣) ديوان الخنساء ، ص ١٢٩ .

^(٤) ديوان عنترة بن شداد ، ص ٢٠٧ - ٢٠٩ .

فكان شهادة الخيل أصدق من شهادة الإنسان ، وقد يرتبط هذا بواقع عترة الذي جعله يقدم سؤال الخيل على الفرسان الذين كانوا كثيراً ما يتكرون بطولته .

أما بالنسبة لعلاقة النموذج الإنساني في الشعر بالحيوانات المتوحشة فإن أول ما نلاحظه هو أن الجاهليين كانوا يطلقون على هذه الحيوانات "الأوابد والأبد" وهي الوحوش ، الذكر أبد والأنثى أبدة . وقيل سميت بذلك لبقائها على الأبد . وأبد بالمكان يأبد بالكسر أبودا : أقام به ولم يرحه . قال الأصمعي : لم يمّت وحشي حتف أنفه قط إنما موته عن آفة " (١)

فهذه الحيوانات المتوحشة قد ارتبطت في وعي الجاهليين بعنصر زمني يتمثل في امتداد عمرها على الأبد ، وبعنصر مكاني يتمثل في إقامتها الدائمة بالمكان فلا ترحه أبداً ، ولهذا فإن هذه الوحوش ارتبطت بقضية الزمن والموت ، حيث إنها أطول عمراً من الإنسان ، كما ارتبطت من ناحية أخرى بصفات ورموز خاصة بها كالقوة والمنعة والافتراس والسرعة أو التشرد والضياح ، أو النفور والحرب . ويبدو لنا أن الجاهلي في العصر الذي سبق الإسلام والذي وصلنا شعره قد حاول أن يزلزل هذه المفاهيم ويثبت عدم صحتها ، فالذي يبدو مما قدمه من شعر في هذا الإطار أنه قد أدرك المفارقة بين اسم هذه الحيوانات وحقيقتها ، حيث أدرك أنها لا تبقى ولا تنجو من الموت .

يقول ساعدة بن جوبة : (٢)

أرى الدهر لا يبقى على حدّثانه	أبودُ بأطرافِ المناعة جَلْعَدُ
تحولَ لوناً بعد لونٍ كأنه	بشّانَ ريحٍ مُقلعِ الرّتلِ يَصْرَدُ
تُحوّلُ قُشْعِرَراتَهُ دونَ لونه	فرائصُهُ من خيفةِ الموتِ تُرْعَدُ
وَشَفَّتْ مَقَاطِيحُ الرُّماةِ فَوادَهُ	إذا يسمَعُ الصّوتَ المَغْرَدَ يَصْلُدُ

(١) لسان العرب مادة أبد .

(٢) ديوان المهلهين ، ج ١ ، ص ٢٤٠-٢٤٢ .

رأى شخص مسعود بن سعد بكفه
 حديث حديث بالوقعية مُعَدِّد
 فجال وغال إنه لم يقع به
 وقد حله سهم صويب معد
 ولا أسفح الخنثين طائر كائنه
 إذا ما غدا في الصبح عَضْبُ مهند

فهذا الحيوان الأبود للتوحش لا يبقى على الدهر ، ولا يفلت من الموت ، بل إنه في مواجهة الموت يقشعر فيتغير لونه وترتعد فرائصه . ويأتي الصائد في القصة التي تمثل الصراع بين الموت والحيوان الحي وكأنه رمز الدهر الذي لا يبقى على حدثائه أحد ، فتراه يرمي هذا الحيوان بسهم فرد به . وفي القصة مفارقة أخرى فالصائد اسمه (مسعود بن سعد) وكأنما يمثل الشاعر بهذا الاسم للتضاد المائل في الكون فالصائد يرمز للسعادة على حساب شقاء الحيوان للمصيد . ولا يكفي الشاعر بأن يقرر عسدم بقاء الحيوان الوحشي على الدهر ذلك الحيوان الذي مثله عائفاً في مواجهة الموت وإنما يقرر أيضاً أنه لا يبقى على الدهر الثور الوحشي الذي يشبه السيف المهند .

وإذا كانت الوحوش لا تبقى على الدهر فإن ساعلة يقرر في نموذج أحسر بأنه لا يبقى على الدهر حيوان مهما كان ذا قوة وذا متعة ، فتراه يقول في ميميته من بحر البسيط: ^(١)

تالله يبقى على الأيام ذو حديد
 أدفى صلود من الأوعال ذو نمدم
 والقسم يتصل بنفي مقدر للفعل يبقى ولهذا فإن نهاية هذا الحيوان الوحشي تأتي على يدي رام . ^(٢)

دلى يديه له سيرا فالزمره
 نفاحة غير إنباء ولا شمرم
 فراغ منه بجنب الرمد ثم كبا
 على نضى حلال الصدر منخطيم

(١) ديوان الملاحين ، ج ١ ، ص ١٩٣ .

(٢) ديوان الملاحين ، ج ١ ، ص ١٩٦-١٩٧ .

فالشعراء قد مثلوا للإنسان في صراعه ضد الموت بقصة الحيوان الوحشي الذي يصارعه الذئب في صورة الصائد فيرده ، وتنتهي القصة دائماً بموت الحيوان رمزاً لاستحالة علود الأحياء جميعاً .

وإذا كانت قصة الصيد تقدم لنا رمزاً للصراع بين الموت والحياة ، فلها تقدم لنا نموذجاً للإنسان الصائد ، ونبدأ بصورة الصائد في هذه القصص التي تمثل ذلك الصراع الوجودي الذي أشرنا إليه بقول النابغة الذبياني في وصفه لهذا الصائد :^(١)

أَهْوَى لَهُ قَانَصٌ يَسْقَى بِأَكْلِهِ عَارِي الْأَشَاجِعِ مِنْ قَنَاصِ الْكَلَامِ
مُحَالِفِ الصَّيْدِ تَبَاعٌ لَهُ لَحْمٌ مَا لَنْ عَلَيْهِ يَبَابٌ غَيْرُ أَطْمَارِ
يَسْعَى بِغَضَبٍ يَرَاهُ - فَهِيَ طَاوِيَةٌ طَوْلِ ارْتِحَالٍ بِهَا مِنْهُ وَتَسْيَارِ

ويعصف أوس بن حجر الصائد بقوله :^(٢)

صَدَّ غَائِرُ الْعَيْنِ شَقَقَ لَحْمَهُ سَمَائِمُ قَنَظٍ فَهَوَ أَسْوَدُ شَامِيفُ
أَزْبَ ظُهُورُ السَّاعِدِينَ عِظَامَهُ عَلَى قَنَرٍ شَتْنُ الْبَنَانِ جُنَادِفُ
أَعْوَقَتَرَاتٍ قَدْ تَبَقَّنَ أَنَّهُ إِذَا لَمْ يُصَبِّ لَحْمًا مِنَ الْوَحْشِ غَابِيفُ
مَعَاوِدُ قَتْلِ الْهَادِيَاتِ شَوَالُهُ مِنَ اللَّحْمِ قُصْرَى بَادِنٍ وَطَفَايِفُ
قَصَى مَهَبَتِ اللَّيْلِ لِلصَّيْدِ مَطْعَمُ لَأَسْهَوِيهِ غَسَارٍ وَبَارٍ وَرَاصِفُ

ويعصف بشر بن أبي عازم الصائد بقوله :^(٣)

وَبَاكَرَهُ عِنْدَ الشُّرُوفِ مُكَلِّبٌ أَزَلُّ كَسِيرٍ حَانَ الْعَصِيْمَةُ أَغْبَرُ
أَبُو صَبِيَّةٍ شَعَتْ تُطِفُ بِشَخْصِهِ كَوَالِحِ أُنْثَالِ الْيَمَامِيْبِ ضَمَرُ

(١) ديوان النابغة ، ص ٢٠٣ .

(٢) ديوان أوس بن حجر ، ص ٧٠-٧١ .

(٣) ديوان بشر بن أبي عازم ، ص ٨٤ .

ويتحدث لبيد بن ربيعة عن هذا الصائد بقوله : ^(١)

لَأَقْتِ أَحَا قَنْصٍ يَسْتَعِي بِأَكْلِهِ شَتْنُ الْبَنَانِ لَدَيْهِ أَكْلَبُ حُسْرُ

كما يصفه صغور الغي بقوله : ^(٢)

أَرَى الْأَيَّامَ لَا تُبْقِي كَرِيماً وَلَا الْغُصَمُ الْأَوَابِدَ وَالنَّعَامَا
أَتِيحَ هَا أَقْيَدُ ذُو حَشِيْفٍ إِذَا سَامَتْ عَلَى الْمَلَقَاتِ سَامَا
خَفَى الشَّخْصَ مَقْتَدِرٌ عَلَيْهَا يَشْنُ عَلَى تَمَائِلِهَا السَّمَامَا
فَيَبْدُرُهَا شَرَائِعُهَا فَيَرْمِي مَقَاتِلَهَا فَيَسِيهَا الزُّؤَامَا

فهذه الصورة التي يقدمها الشعراء الجاهليون للصائد المحترف تعكس شعوراً بالعداء تجاه هذا الصائد الذي يحترف قتل الأوابد ، وقد جاء ذلك نتيجة ارتباط هذا الشاعر في وجدان الجاهلي بالدهر الذي يتحين من الأحياء مقتلاً فيرديهم بسهمه ، وقد تجسد هذا الشعور بالعداء نحو الصائد المحترف من خلال وصفهم له وحديثهم عنه ، فهو عاري الأشاجع ما إن عليه غير أطمار من الثياب ، عطش دائماً ، غائر العينين ، شقق القميط لحمه ، أسود بارز العظام ، شريد كالذئب ، أبناؤه على صورته فهم شعث كوالخ ، وهو متعود قتل الماديات ، وهو أقيدر : تحقير الأقدار ، وهو القصير العنق ، ذو حشيف أي ثوب بال ، خفي الشخص يرمي هذه الحيوانات في موضع الطعام من أجوافها ، فهو محترف للقتل .

ولا شك أن هذه الصورة تعكس رؤية الشاعر لاحتراف القتل وموقفه من هؤلاء الذين يعيشون على هذه الحرفة ، ولكن هناك صورة مقابلة لنموذج الصائد المحترف هي صورة الصائد الفارس الذي يتخذ الصيد رياضة وممتعة ، وهذه الصورة تعكس نوعاً من

^(١) ديوان لبيد ، ص ٦٠ .

^(٢) ديوان المهذلين ، جـ ٢ ، ص ٦٣ .

القبول والاحتراف من الشاعر نحو هذا النوع من الصيد بل إن الشعراء الجاهليين قد عدوا الخروج إلى الصيد مفخرة من مفاخرهم ولا شك أن هذا من وجهة نظر خاصة قد يشير بعض الاستغراب ، فكيف ينكر الشاعر احتراف الصيد الذي يتخذ منه الصائد سبيلاً من سبل العيش حيث نرى الصائد في بعض النماذج أبا صبية ينتظرون عودته بالصيد ، وفي نفس الوقت يرضى الشاعر عن صيد الفارس الذي يمكنه الاستغناء عن هذا الصيد ، ويرجع ذلك إلى عدة أمور أهمها اتجاه عام يحتقر التكسب بالصيد والاعتماد عليه ، لأنه من ناحية يقترون بصورة من صور التشرد والصلابة والفقر ، كما أن صورة الصائد المحترف تقتزن بقصة الصراع ضد الموت حيث يرتبط الصائد في وجدان الشاعر بالدهر بوصفه فاعلاً الموت كما أن احتراف الصيد يرمز من ناحية أخرى إلى احتراف القتل بعامة ، فإذا كان الجاهلي يرى القتل في الحروب مفخرة ويسمى القاتل فارساً ، فإنه من ناحية أخرى يحتقر القتل غيلة ويحتقر فاعله . كما أن صيد الفروسية يقتزن باللهو والمتعة ومواجهة الحيوان وكأنه إزاء فارس في ميدان الحرب يصارعه فيتنصر عليه .

كما نلاحظ في بعض صور صيد الفروسية أن السيد الشريف يستخدم غلاماً يصيد له ولرفاقه ما يريدون ثم يعود بهذا الصيد ، وهنا ترتبط صورة الغلام بصورة المحترف فنراه عند أبي ذؤاد الإيادي حقيراً طَمرَ الثياب حيث يقول : ^(١)

فنهضنا إلى أشم كصبر الرُمح	صَفَل في حالبيه اضطربارُ
فَسَوَّنا عَنهُ الجلال كما سُل	ليح اللُطيمة الدُّغدارُ
وأخذنا به الضُّرار وقلنا	لحقير بنانه إضممارُ
فأتانا يَسْقَى ثَقَرش أم	البيض شداً وقد تعالى النهارُ
غير جعف أوهد ونعام	ونعام خللنا أُنوارُ
ففرق يفلج اللحم نيباً	وفرقي لطابحي قُصارُ

^(١) ديوان أبي ذؤاد الإيادي ، ص ٣١٩-٣٢٠ .

ولا شك أن هذه النظرة تعكس روح الجاهلية حيث نرى الشاعر ينظر إلى غلامه باحتقار على الرغم من وصفه له بالمهارة والقدرة الخارقة على الصيد .

فالشاعر الجاهلي قد أدرك هذه الخصائص في الأسد ، كما أدرك هذا الشاعر أن هذا الحيوان على غيره من الحيوانات الأبدية ويتميز عنها ، ولهذا كان الأسد عنصراً مهماً من عناصر بناء النموذج الإنساني وقريناً للتفوق والإقدام .

فعروة بن الورد يهجو أحواله فيصنفهم بأنهم ثعالب في الحرب أسود في السلم فيقول :^(١)

ثعالبُ في الحربِ العَوانِ فإن تبخُ وتنفرجِ الجُلَى فإنهمُ الأُسُدُ

ويشبه عبيد بن الأبرص فرسه بالذئب ، كما يشبه نفسه بالأسد الذي يمتطيها فيقول :^(٢)

وطميرةُ كالسَيْدِ يَغْلُو فَوْقَهَا ضِرْغامَةٌ عَبلُ المَنَاقِبِ أَغْلَبُ

ويعصور خدش بن زهير قتلا قومه وأعدائه بهراك النمر الأسود فيقول :^(٣)

فَعَارَكُنَا الكُفَاةَ وَعَارَكُوْنَا عِرَاكَ الثَّمْرِ وَاجْهَتِ الأَسْوَدَا

ويصف عوف بن عطية قومه بأنهم يلبسون جلود الأسد وجلسود النمر حين يدخلون المعركة فيقول :^(٤)

وَكَلَّسُ لِلْعَدُوِّ جُلُودَ أَسَدٍ إِذَا لَقَّاهُمْ وَجُلُودَ نَمْرِ

وهكذا يرتبط الفرس والأسد بقيمة واحدة تتصل بالشجاعة والإقدام .

(١) ديوان عروة بن الورد ، ص ٤٧ .

(٢) ديوان عبيد بن الأبرص ، ص ٥ .

(٣) أشعار العامريين الجاهليين ، ص ٢٦ .

(٤) للفضليات ، ص ٣٢٨ .

ويقدم بعض الشعراء الجاهليين نوعاً من المفاضلة التمثيلية بماثلون فيه بين الشاعر والأسد ومن ذلك قول زهير بن أبي سلمى في وصف ممدوحه : ^(١)

فما مُخَيَّرَ وَرَدَّ عَلَيْهِ مَهَابَةٌ يَصِيدُ الرِّجَالُ كُلَّ يَوْمٍ يُتَسَاوَرُ
بِأَوْشَكٍ مِنْهُ أَنْ يُتَاوَرَ قِرْنُهُ إِذَا شَالَ عَنْ تَحْفِظِ الْعَوَالِي الْأَسْفَلُ
ومن ذلك قول الأعشى : ^(٢)

مَا مُثْبِلٌ وَرَدَّ الْجَبِيْءُ مِنْ مُهَرَّتِ الشَّدَقَيْنِ بِأَسْلٍ
الْقَادِسِيَّةُ مَالِفٌ مِنْهُ فَأَوْدِيَةُ الْقِيَامِاطِ
يَدْعُ الْوَحَادَ مِنَ الرِّجَا لِي وَتَعْتَمِي جَمْعُ الْهَافِلِ
يَوْمًا بِأَصْدَقِ حَمَلَةٍ مِنْهُ عَلَى الْبَطْلِ لِلنَّازِلِ

فالأسد شجاع لا يصطاد الأحاد من الرجال وإنما يقاتل الجماعات وهذه قيمة تتصل بالفارس البطل خلعها الشاعر على ممدوحه من خلال تصويره للأسد بوصفه للمعادل الموضوعي لهذا الممدوح .

ومن ذلك قول ساعدة بن جؤبة : ^(٣)

فما خَادِرٌ مِنْ أَسَدٍ حَلَّةٌ جَنَّةُ وَأَشْبَلُهُ ضَافٍ مِنَ الْغِيَلِ أَحْصَدُ
أَرَاكَ وَأَنْتَ لَقَدْ تَحَنَّنْتَ فَرَوْعُهُ قَصَارٌ وَأَسْلُوبٌ طَوَالٌ مُحَدَّدُ
إِذَا اخْتَصَرَ الصَّرْمُ الْجَمِيْعُ فَإِنَّهُ إِذَا مَا أَرَا حُوا حَضْرَةَ الدَّارِ يَنْهَدُ
وَقَامُوا قِيَامًا بِالْفَجَاجِ وَأَوْصَدُوا وَجَاءَ إِلَيْهِمْ مُقْبِلًا يَتَوَرَّدُ

^(١) ديوان زهير ، ص ٢٩٧ :

^(٢) ديوان الأعشى ، ص ٣٩١ .

^(٣) الشعراء الجاهليين ، ص ٢٣٨-٢٤٠ .

يقصم أعناق المخاض كألما بفرج لحية الزجاج الموقد
بأصق بأساً من خليل ثمنية وأمضى إذا ما أفلط القائم الجد

فالأسد أبو شبل عند الأعشى ، وحوله أشبله عند ساعدة . واقران الأسد بأشباله
يجسد ضراوته وتفمره ، فهو من ناحية يحامي عنهم ويفترس من أحلهم ، ومن ناحية
أخرى يبرز أمامهم بطولته كي يقلدوه ويسيروا سيرته .

ويقدم لنا زهير حكمة تعكس قيمة جاهلية تتمثل في أن من لا يظلم الناس يُظلم
فراه يقدمها مرة تقديماً رمزياً من خلال تشبيه مملوحيه بالأسد فيقول : ^(١)

لَدَى أَسَدٍ شَاكِي السِّلَاحِ مُقَدِّفٍ لَهُ لِيَدِ أَظْفَارُهُ لَمْ تُقْلَمِ
حَرِيرِي مَنِي يُظْلَمُ يُعَاقَبُ بِظُلْمِهِ سَرِيعاً وَإِلَّا يَدُ بِالظَّلَمِ يَظْلَمِ
ثم ينتقل زهير بعد ذلك فيقدم الحكمة تقديماً مباشراً فيقول : ^(٢)

وَمَنْ لَا يَذُدُّ عَنْ حَوْضِهِ بِسِلَاحِهِ يُهْتَمُّ وَمَنْ لَا يَظْلِمُ النَّاسَ يُظْلَمِ
بل إن شاعراً من بني أمد يفتخر بانتساب قومه إلى هذا الحيوان فيقول : ^(٣)

وَلَحْنُ بَنِي حَمِيرِ السَّبَاحِ أَكِيلَةٌ وَأَخْرَبَهُ إِذَا تَنَفَّسَ عَادِيَا
بَنُو أَسَدٍ وَرَدَ يَشْقُ بِنَابِهِ عِظَامَ الرِّجَالِ لَا يُحِبُّ الرُّوَايَا

ولا شك أن تسمية القبائل بأسماء الحيوانات أو النباتات والنجوم وغير ذلك يتصل
بجذور أسطورية حيث كانت هذه الكائنات تمثل معبودات قديمة خرجت القبلية من
صلبها.

^(١) ديوان زهير ، ص ٢٣-٢٤ .

^(٢) ديوان زهير ، ص ٣٠ .

^(٣) ديوان عمرو بن شأس الأسدي ، ص ٨٥ .

يقول موريه ودلي في كتابهما : نشأة النظام الاجتماعي وتطوره "إن العشيرة - وهي أول طائفة بنحدها في المجتمعات الدنيا - هي في الحقيقة جماعة ذات طبيعة سياسية وعائلية معاً ، من غير نظر إلى أيهما أسبق في العصور ولكنها ذات طبيعة غيبية ، وينشأ التماسك بين أعضائها من اعتقادهم بأنهم جميعاً ينتمون إلى نوع واحد من التوائم ، ويتمسكون لذلك باسم واحد" ^(١) ويقولان : " وهذا التوهم نفسه كائن قد يكون حياً أو غير حي ، ولكنه يغلب أن يكون حيواناً أو نباتاً يفترض أن أفراد العشيرة من سلالة فهم يتخلون منه شعارهم واسمهم الجماعي فإذا كان التوهم مثلاً هو الذئب فإن جميع أفراد العشيرة يعتقدون بأن سلفهم الأول ذئب ، ولهذا يحتنون على شيء من صفاته فيسمون أنفسهم ذئاباً " . ^(٢)

ونستطيع أن نخلص إلى أن الأسد كان مقترناً في وعي الجاهليين بقيم مادية ومعنوية "ويخلص التأثير الصادر عن هذا الحيوان في معنى المثل الأعلى فالشاعر الجاهلي دائماً كان يتشبه به - المثل " وكان دائماً نزوعاً وساعياً نحو "المثال" ولا شك أنه وجد في هذا الحيوان ما يريده في سعيه لتحقيق البطولة " . ^(٣)

وهكذا يدخل الأسد عنصراً أساسياً من العناصر التي شكل بها الشاعر الجاهلي نموذج الإنسان في شعره ، وهو عنصر يمثل صورة وقيمة ، فالصورة للأسد الفاتك المفترس ، والقيمة تتمثل في القوة والشجاعة .

وننتقل إلى حيوان آخر اتخذ الشاعر الجاهلي رمزاً للصعلوك فالذئب في الشعر الجاهلي هو رمز للتشرد والضياح والنفور ، فالشنفوي الصعلوك يجعل منه المعادل الموضوعي لتشرده وضياحه فيقول : ^(٤)

^(١) أ. موريه و.ج. دلي ، نشأة النظام الاجتماعي وتطوره ، ص ٤٨ .

^(٢) نفس المرجع ، ص ٤٩ .

^(٣) د. صلاح عبد الحافظ : الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره ، ص ٨٥-٨٩ .

^(٤) مختارات من شعراء العرب ، ص ٨٥-٨٩ .

وَأَغْدُو عَلَى الْقُوْتِ الزَّهِيْدِ كَمَا غَدَا
غَدَا طَاوِيأً يَحْتَنُّ لِلرَّبِيْعِ هَافِيأً
فَلَمَّا لَوَّاهُ الْقُوْتِ مِنْ حَيْثُ أُمَةٌ
مُهَلِّلَةً شَيْبُ الْوُجُوهِ كَانَهَا
أَوْ الْحَشْرَمُ الْمَبْعُوْتُ حَخَّحَتْ ذَبْرَهُ
مُهَرَّتَةً فَوَهُ كَانَ شُلُوْقَهَا
فَضْجٌ وَضَحَتْ بِالْبَرَاكِ كَانَهَا
أَزَلُّ لَهَاوَاهِ التَّنَائِفُ أَطْحَلُ
يَخُوْتُ بِأَذْنَابِ الشَّعَابِ وَيَغْسَلُ
دَعَا فَاجَانَّتُهُ نَظَائِرُ نُحُلُ
قِيْدَاحٍ بِكَفِّي يَاسِرٍ تَنْقَلَقُلُ
مَحَايِضُ أَرْسَاهُنْ سَامٍ مُعْسَلُ
شَقُوْقُ الْعِصَى كَالْحَاثِ وَبُسْلُ
وَلِيَّاهُ تَوَزَّحَ فَوَقَى غَلِيَاءَ نُكُلُ

فالشاعر يسهب في وصف الذئب في تشرده وجوعه وكأنه يصفق نفسه هو ورفاقه من ذؤبان العرب وهي تسمية أطلقت على الشعراء الصعاليك بخاصة وصعاليك العرب بعامة لأنهم رأوا فيهم معادلاً للذئب في تشردها وتفرسها .

لقد ربط الجوع والضياح بين الشاعر والذئب ، ولهذا فإن الصورة التي قدمها للذئب تكشف عن ذلك الجوع والضياح الذين أحاطا بالشاعر واقعاً والذئب رمزاً . ولا شك أن ما انتهى إليه الشاعر من أن هذه الذئب قد وجدت أن الصبر على الجوع أجمل ، يرتبط بحياة الشاعر نفسه حيث إنه في يأسه من تحقيق إمكاناته ورغبته في حياة مقبولة لا يجد مفرأ من الصبر ، ولهذا يختار الذئب في تشرده وتحمله للجوع معادلاً له في معاناته فهو يغدو على القوت الزهيد مثلما أقبل ذئب أغبر اللون ضامر ، أقبل يسابق الريح طاوياً جائعاً باحثاً في الفلوات والجلال عن الطعام ، فإذا عيس ولم يجد شيئاً عوى فرددت الذئاب عواؤه .

تلك الذئاب التي تبدو مثله في تشرده فهي بيض الوجوه ، شيب الرعوس ضامرة مهزولة ، وقد أثارها عواؤه فتجمعت كالنحل بأفواه مفتوحة مشقوقة ، ووجوه كالحة وأصوات كأنها نواح الشكالي . لكنها صبرت على الجوع مثلما صبر وتأست مثلما تأسى ، فالصبر أجمل حيث لا تنفع الشكوى .

ويرسم الشاعر الضليل أو الملك الضليل امرئ القيس صورة للذنب يقرر من خلالها أنه وهذا الذنب سيان في ضياعهما فيقول : ^(١)

وَوَادٍ كَحَرْفِ الْعَمِيرِ فَقَرَّ قَطَعَتْهُ	به الذنب يعوي كالخليج المعيل
فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا عَوَى إِنَّ شَأْنَنَا	قَلِيلُ الْوَقْتِ إِنْ كُنْتُ لَمَّا تَمَوَّلُ
كِلَاثًا إِذَا مَا نَالَ شَيْئًا أَفَاتَهُ	وَمَنْ يَحْتَرُ حَرَّتِي وَحَرَّتَكَ يُهْزَلُ

فالشاعر يصرح أنه كالذنب في ضياعه وإتلافه ما يكتبه ولهذا فهو يقدم الذنب كالمقار الذي كثرت عياله فلا يستطيع أن يسد حاجتهم وهي صورة تقترب من صورة امرئ القيس الذي عاش عمره كهذا المقار الذي إذا ما نال شيئاً أفاته وأضاعه وينتهي الشاعر إلى حقيقة ، أن سعى الذنب وسعيه ينتهيان إلى الفقر والحرال. والحوار يكشف عن معاناة الشاعر وما يشعر به من إحباط وما يحيط به من ضياع.

فالذنب اقترن في تصور الجاهلين بالضياع فهو عندهم كالصعلوك مضيع لنفسه، مضيع لغيره ، فهو مضيع لنفسه بسبب تشرده وإسرافه ، وعدم إبقائه على شيء ، وهو مضيع لغيره بما يمثله من خطر وعدوان ومن سلب ونهب .

يقول أممياء بن مخارمة : ^(٢)

وَلَقَدْ أَلَمْتُ بِنَا لِنَقْرِيهِ	بَادِي الشَّقَاءِ مُخَارَفُ الْكَسْبِ
يَنْهَرُ الْوَقْتُ أَنْ نَالَ عُلْفَتُهُ	مَنْ مَطَّعَ غِبًا إِلَى غِيبِ
فَطَوَى ثِيَابَهُ فَأَلْحَقَهَا	بِالصُّلْبِ بَعْدَ لُتْوَى الصُّلْبِ
بِاضْلٍ سَمِيكٍ ، مَا صَنَعَتْ بِمَا	جَمَعَتْ مِنْ شُبِّ إِلَى دُبِّ
لَوْ كُنْتُ ذَالِبٌ تَعِيشُ بِهِ	لَفَعَلْتُ فِعْلَ الْمَرْءِ ذِي الْأُكْبِ
فَجَعَلْتُ صَالِحًا مَا اعْتَرَشْتُ وَمَا	جَمَعْتُ ، مِنْ نَهْبٍ إِلَى نَهْبِ

^(١) ديوان امرئ القيس ، ص ٣٦٨-٣٦٩ .

^(٢) الأصمعيات ، ص ٥٠ .

إن هذه ليست مجرد حديث عن الذئب أو إليه ، وإنما هو حديث يرمز به الشاعر إلى حياة الصعلوك من العرب ، فالذئب أو الصعلوك ، يلم بهذه الجماعة هادي الشقاء جانبه التوفيق في الكسب ، يظن الغني حصوله على ما يسد به رمقه من طعام ولهذا ظل الجوع حليفه وظل جائعاً يطوي بطنه على ما يصيبه من طعام . والشاعر في لومه لهذا الذئب أو الصعلوك يخاطبه بقوله : لقد ضل سعيك ، فماذا صنعت بما جمعت منذ كنت صغيراً حتى صرت كبيراً عاجزاً ، ولو كنت ذا عقل ، لفعلت فعل المرء العاقل ، فأبقيت على صالح ما جمعت ونهبت . وما نخال الشاعر يخاطب إلا إنساناً ضائعاً مضيعاً ، وهي صورة قريبة من تلك الصورة التي قدمها عروة بن الورد للمثل السع من الصعلوك حيث يقول : ^(١)

لحى الله صعلوكاً إذا حسن ليله مصافي المشاش ، ألفاً كل مجزر
يعد الغني من نفسه كل ليلة أصاب قراها من صديق ميسر

كما يقترب من الصورة التي قدمها حاتم الطائي لهذا الصعلوك في قوله : ^(٢)

لحى الله صعلوكاً منه وهمه من العيش ، أن يلقى لبوساً ومطعماً

وهكذا يمثل الذئب رمزاً للتشرد والضياع ، ومعادلاً موضوعياً للصعلوك السعي في تشرده وضياعه وتلصصه وهوانه ، وقصر نظره وعدم إدراكه .

ونستطيع أن نخلص إلى أن الشاعر الجاهلي قد استمد من عالمه الطبيعي بما فيه من ثوابت ومتحركات ، وبما فيه من حيوان وطيور ونبات عناصر أساسية في تشكيل نموذج الإنسان في الشعر ، فهذا معاوية بن مالك يرد على من يفاخرونه بكثرة من نخل

^(١) ديوان عروة بن الورد ، ص ٧٠ .

^(٢) ديوان حاتم الطائي ، ص ٢٥ .

تشكيل شعري رائع يستخدم فيه الطير والحيوان عناصر موضوعية يعكس من خلالها
رؤيته فيقول : ^(١)

تفاعرتني بكثرة قريسط	فَيَاكَ وَالسِّدَّ الْحَجَلُ الصُّقُورُ
ترى الرجل النحيل فتدريه	وَيَا أَثَوَابَهُ أَسَدٌ مِهْرٌ
وبعبك الطير فتبلييه	فَيُخَلِّفُ ظَنُّكَ الرَّجُلُ الطَّرِيرُ
فما عظم الرجال لهم بفخر	وَلَكِنْ فَعَزَّوْهُمْ كَرَمٌ وَجَمْرٌ
بغاث الطير أكثرها فراعاً	وَأَمُّ الصُّقْرِ يَقْلَاتُ تَزْوُورُ
ضعاف الأسد أكثرها زئيراً	وَأَهْرَمُهَا السُّوَاكِي لَا تَدِيرُ
فإن أك في عدادكم قهلاً	فَلَا فِي عَدُوِّكُمْ كَثِيرٌ
ضعاف الطير أطولها جسمواً	وَلَمْ تُطْلِلِ السُّبُورُ وَلَا الصُّقُورُ
لقد عظم البعير بغير لب	فَلَمْ يَسْتَفْنِ بِالْعَظْمِ الْبَعِيرُ

فالروية تتجسد من خلال الصورة معبرة عما يمكن أن يسمى بفلسفة القلة والصغر ،
فليس الشأن بالكثرة أو ضخامة الجسم ، وإنما بالقوة والفعل والعقل ، ويستعين الشاعر بما
في الطبيعة من كائنات فيلفت النظر إلى أن بغاث الطير أكثرها فراعاً أما الصقور فإنها
نادرة الإنجاب بل إنما مقلات لا يبقى لها ولد ، أو لا تلد إلا واحد ثم لا تلد بعد ذلك ^(٢)
كما أن ضعاف الأسد أكثرها زئيراً أما الأسد القوية القادرة على الفتك فهي لا تزأر .
كما أن ضعاف الطير أطولها أجساماً أما البزة والصقور فإنها قصيرة على الرغم من قوتها
. ويبدو البعير ضعفاً في الوقت الذي يبدو عقله صغيراً لا يتناسب مع ضخامته ،
فالشاعر قد اتخذ من العالم الطبيعي عناصر يشكل بها نموذج الشعري ويعكس بها موقفه

^(١) أشعار العامرين الجاهليين ، ص ٥٦-٥٧ .

^(٢) لسان العرب مادة قلت .

، فنحن نرى من خلال هذا التشكيل نوعاً من الإشادة بالقلة والصغر كما نرى صورة رمزية للرجل النحيف الذي يقابل بالاستهانة في الوقت الذي يحمل بين أثوابه أسداً قوياً ، وصورة للرجل قليل الأهل وإن كان يقوم مقام رجال كثيرين .

وتقدم الخنساء لها ولأخيها صورة تمثل بها اجتماعهما وافتراقهما فتقول : ^(١)

كُنَّا كَقُصَّتَيْنِ فِي جُرْثُومَةٍ بَسَقًا حِينًا عَلَى خَيْرِ مَا يُنْمِي لَهُ الشَّجَرُ
حَتَّى إِذَا قِيلَ قَدْ طَلَّتْ غُرُوقُهُمَا وَطَابَ غَرْسُهُمَا وَاسْتَوَتْ ثَمَرُ
أَخْتِي عَلَى وَاحِدِ رَبِّ الزَّمَانِ وَمَا يُبْقِي الزَّمَانُ عَلَى شَيْءٍ وَلَا يَسْذُرُ

ويشبه كعب بن زهير الفقي في دعته وعلوده إلى الأمن ثم مياغته المنية له بالغصن النضر الذي يعصف به الفناء فينوي . يقول كعب : ^(٢)

بينا الفقي مُعجَبٌ بالعيشِ مُنْطَبِطٌ إِذَا الْفَقِي لِلْمَنَايَا مُسْلِمٌ غَلِيقُ
والمَرْءُ وَالْمَالُ يُنْمِي ثُمَّ يَذْهَبُ مَرُّ الدَّهْوَرِ وَيُفْنِيهِ فَيَنْسَجِقُ
كَالْغَصَنِ بَيْنَا تَرَاهُ نَاعِمًا هَدِيبًا إِذَا هَاجَ وَالْحَتَّ عَنْ أَفْنَانِهِ الْوَرَقُ
كَذَلِكَ الْمَرْءُ إِنْ يَنْسَأْ لَهُ أَجَلٌ يُرَكَّبُ بِهِ طَبَقٌ مِنْ بَعْدِهِ طَبَقُ

ويستخدم الشاعر الجاهلي شجرة الأثل رمزاً لشجرة القوم وأصلهم وبقائهم وحقيقتهم .

يقول يزيد بن الحُلَاق : ^(٣)

فَإِذَا بِذَلِكَ نَحْتُ أَتَلَيْتَا فَعَلَيْكُمَا إِنْ كُنْتَا ذَا حَرْدٍ

^(١) ديوان الخنساء ، ص ١٣٥ .

^(٢) ديوان كعب بن زهير ، ص ١٦٦ .

^(٣) للمفضليات ، ص ٢٩٦ .

ولهذا فإن الشعراء يستخدمون للمجد صفة ترتبط بهذه الشجرة يقول الأعشى :^(١)

أَنَا وَرَثَةُ الْعِزِّ وَالْـ_____ مَحْذُوذُ الْمَوْتِ ذَا السُّرْرَةِ

ويقول امرؤ القيس :^(٢)

وَلَكِنَّمَا أَسْنَى بِهَذَا مُؤْتَلِي _____ وَقَدْ يُدْرِكُ الْمَجْدَ الْمَوْتُ أُنْثَالِي

ولكن الشاعر لا يكفي بأن يجعل من عناصر الطبيعة بوانٍ أساسية لنموذجه الإنساني ، بل إنه جعل الطبيعة تشع بالإنسان وقيمته فتحزن لموته ، ويصيبها ما يصيب الناس من إحساس بالفقد والصدع للفراق والموت . يقول أوس بن حجر :^(٣)

أَلَمْ تُكْسِفِ الشَّمْسُ وَالْبَدْرُ وَالْـ_____ كَوَاكِبُ لِلْحَيْلِ الْوَاجِبِ

لَفَقْدِ فَضَالَةٍ لَا تَسْتَوِي _____ سَفْقُودٌ وَلَا نَحْلَةُ الذَّاهِبِ

وإذا كان الشعراء قد اتخلوا من عناصر العالم الطبيعي بوانٍ موضوعية يشكلون بها النماذج الإنسانية في الشعر ، فإن بعضهم قد عكس الصورة فجعل بعض صور الطبيعة تشبه صوراً إنسانية . يقول امرؤ القيس :^(٤)

فَعَنْ لَنَا سَرْبٌ كَأَنَّ نَعَاجَهُ _____ عَذَارَى دَوَارٍ فِي مَلَأَةٍ مُثْلِي

فهو يشبه الظباء بالعذارى اللاكي يدرن حول الصنم دواراً في ملابسهن الفضفاضة .

أما جنوب الهذلية فلها تشبه النسور بعذارى عليهن الجلاليب فتقول :^(٥)

(١) ديوان الأعشى ، ص ٢١١ .

(٢) ديوان امرؤ القيس ، ص ١٢٣ .

(٣) ديوان أوس بن حجر ، ص ١٠ .

(٤) أشعار الجاهليين الستة ، ص ٣٨ .

(٥) ديوان الهذليين ، ج ٣ ، ص ١٢٥ .

مَشَى النُصُورُ إِلَيْهِ وَهِيَ لَاهِيَةٌ مَشَى الْعِدَارَى عَلَيْهِنُ الْجَلَالِيْبُ

ويشبهه النابغة الطيور التي تتبع الجيش بالشيوخ فيقول : ^(١)

تَرَاهُنْ خَلْفَ الْقَوْمِ غُزْرًا عِيُونُهَا جُلُوسَ الشُّيُوخِ فِي ثِيَابِ الْمِرَانِبِ

ويشبه امرؤ القيس جبل أمان بشيخ كبير ملتف بالبحاد فيقول : ^(٢)

كَأَنَّ أَبَانًا فِي لَفَانَيْنِ وَدَقِيٍّ كَبِيرُ أَنْاسٍ فِي بَحَادٍ مُزْمَلٍ

وهذه الصورة النادرة في الشعر الجاهلي تكشف عن أن الشاعر يعول في الأساس الأول على العالم الطبيعي في بناءه لنماذجه الشعرية . فالجمال أساساً هو جمال الطبيعة ، وكأنه هو الجمال الموضوعي الذي يستمد منه الشاعر عناصر تشكيله . وذلك راجع لتنوع مظاهر هذا الجمال من ناحية ، ولإحساس الشاعر بتفوق عناصر الطبيعة على الإنسان من ناحية أخرى .

^(١) ديوان النابغة ، ص ٤٣ .

^(٢) ديوان امرؤ القيس ، ص ٩٤ .

قسم النشر

النثر في العصر الجاهلي

تمهيد

يلاحظ الدارس أن الشعر الجاهلي أكثر من النثر ، وأجود ، وأوثق رواية ، وألصق بالجمتمع والكون ، فالشعر من حيث الرواية أسهل حفظاً ، وألصق بالمتلقي ويستطيع الفرد أن يحفظه ، ويردده .

ولسنا نريد أن نتناول قضايا لا تفيد الدرس الأدبي ، فالذي يهمنا هو ما بقي من فنون النثر من نصوص أدبية نستطيع أن ندرجها في الأدب وننسبها إلى نوع أدبي .

وقد كانت خطب الوفود للرسول — صلى الله عليه وسلم — هي أكثر الخطب نموذجية كما يرى بلاشير — وهي مع ذلك أكثر الخطب ثقيلاً .

" وقد ساعد — منذ عهد قدم — عدد معين من العوامل ، على نحو الخطابة العامة في المجال العربي ، وكانت تسنح علاقة قبيلة بأخرى ، والجندل من أجل أراضي الرعي ، والخطب المعدة لإنهاء التراع ، أو مناقشة الديات — كانت تسنح فرص الموهوبين جداً لكي يعلنوا مزايها فصاحتهم ، وكان يطلق على الناطق بلسان قومه في أواخر القرن السادس اسم الخطيب ، وسميت أقواله : الخطبة ، وكان يحتل مكاناً رفيعاً في قبيلته ، وكانت القبيلة تفخر بوجود خطباء مشهورين فيها " (١)

وتركت لنا كتب الأدب ، والسير ، والتاريخ أسماء لأصحاب الخطب والوصايا ، وسجع الكهان والأمثال ، سُبُح بن الحارث ، وميثم بن ميثوب ، وطريف بن العاصي ، والحارث بن ذيان ، والمطلب بن عوف ، وجعمادة بن أفلح ، وعامر

(١) تاريخ الأدب العربي ، بلاشير ، ص ٨٦٧ .

ابن الطرب ، وحمه بن رافع ، وعامر بن جوين الطائي ، وقيس بن عفاف السرجي ،
وقبيصة بن نعيم ، وهاني بن قبيصة الشيباني ، وأكثم بن صيفي ، وقس بن ساعدة
الإيادي ، وحذيفة بن بدر الفزاري ، والأشعث الكندي ، وبسطام الشيباني ، وحاجب
بن زرارة ، وقيس بن عاصم السعدي ، والحارث بن عباد ، وقيس بن مسعود الشيباني ،
وعامر بن الطفيل ، وعمرو بن معديكرب الزبيري ، وكعب بن لوي ، وهاشم بن عبد
مناف .

ومن هؤلاء شعراء لهم شعر جيد ، وإن كان أكثرهم مُقلِّدًا في الشعر .

وقد حاولنا أن نقدم نماذج موضوعية لكل نوع من الأنواع الأدبية للنثر في العصر
الجاهلي ، بحيث تتضمن الدراسة أهم الموضوعات التي تضمنها النوع الأدبي . وحرصنا
أن نتخير أجود النصوص من الناحية الفنية والموضوعية ، كما حرصنا على أن تكون
الدراسة دراسة متكاملة للخصائص الفنية والموضوعية .

والأنواع الأدبية في العصر الجاهلي عدة أنواع: الأول : الأمثال ، الثاني : الخطب ،
الثالث : الوصايا ، الرابع : سجع الكهان ، الخامس : الرسائل ، والنوع السادس :
وصف المرأة .

النوع الأول : الأمثال الجاهلية .

"المثل عبارة عن قول في شيء يشبه قولاً في شيء آخر بينهما مشابة ليعين أحدهما الآخر ويصوره ، نحو قولهم : الصيْفَ ضِيعَتِ اللَّيْنِ ، فإن هذا القول يشبه قوله : أهملتْ - وقت الإمكان - أَمَرَك " . (١)

"والمثل في الأصل بمعنى النظر ، ثم نقل منه إلى القول السائر ، أي : الفاشي الممثل بحضره ، ومورده ، والمراد بالمورد - الحالة الأصلية التي ورد فيها الكلام ، وبالمضرب الحالة المشبهة بها التي أرادت بالكلام " . (٢)

والأمثال ضُربَ من الحِكم ، والقول الجيد الذي يمتاز بالصياغة المحكمة ، والإيجاز الشديد ، وشيء من المبادأة ، حيث تبده السامع بما يثوره ، أو يفسر له مسلماً ، أو موقفاً من المواقف التي يتعرض لها .

وكما أن الأمثال تُضرب لتفسير موقف ما ، فإنها أيضاً تؤثر في وعي الفرد ، وتضع المعايير والأطر التي تؤثر في موقف الإنسان وسلوكه .

وقد اتصلت الأمثال العربية بكل مناحي الحياة ، وإذا كنا سنختار نماذج لها - فإنها تقدم صورة موجزة لأهم الموضوعات والمواقف التي اتصلت بها الأمثال .
واليك أهم الموضوعات التي وردت فيها الأمثال :

(١) المفردات ، مثل .

(٢) كشاف اصطلاحات الفنون - مثل .

أولاً: الحكيم أو الزعيم

تناولت الأمثال العربية بعض الصفات التي تتصل بالحكيم أو الزعيم ومن ذلك

(١)

- ١- إنه لسيحٌ وحيدٌ . أي أنه منفرد عن غيره من الناس .
- ٢- إنه ليعلم من أين تؤكل الكتف . أي : أنه عليم ببواطن الأمور وخبير بمواطن الفائدة فيختارها .
- ٣- حلب الدهر أشطره . أي : إنه يحكك محبته .
- ٤- ثاقب الزُّلد . أي : إنه ماض العزيمة .
- ٥- الحكيم يقدح النفس بالكفاف . أي : إنه قوي قادر على كبح جماح نفسه ، وهي صفة كان لابد من توفرها في الحكيم أو الزعيم الذي يقود قومه ، ويحقق لهم الأمن والكفاية .
- ٦- رائدُ القوم لا يكلهم . فإذا كان الصديق محموداً ، ومطلوباً من الجميع فإن رائد القوم وسيدهم أولى به ، ولا تجتمع الزعامة والكذب ، فزعيم القوم ، لا يكون إلا صادقاً معهم .

(١) الأمثال التي أوردتها من كتاب : معجم الأمثال للميلاني .

ثانياً : الحكم

إذا كانت الأمثال كلها حِكْماً ، فإن بعضها قد تجرد للوعظ والإرشاد ،
والنوجه ، والتتوير ومن ذلك .

١- حَيْثُكَ الشَّيْءُ يُعْمَى وَيُهْمَمُ . وهو تحذير من هوى النفس ، ذلك الهوى
الذي يضل صاحبه ، ولا يمكنه من معرفة الصواب :

٢- حَسَنَ لِي كُلُّ شَيْءٍ مَا تَرَدُّ .

٣- أول الخزم المشوذة .

٤- إن خيراً من الخير فاعله ، وإن شراً من الشر فاعله .

٥- آفة العلم السيان .

٦- إذا كسر الرأي بطلَ الهوى .

٧- إن حَتْنَا لِنَنْظُرَهُ قَرِيب .

٨- بَيْقَةُ صَرَمِ الْأَمْرِ . قاله قصير النعمي لجليلة الأبرش حين وقع ببسد

الزبساء ، وكان أشار عليه ألا يذهب إليها ، فلما سأله الرأي قال ذلك
، أي : قلت لك رأيي بيقة ، وهي مدينة الأبرش .

٩- تسمح بالمعدي خير من أن تراه ، قاله المنذر بن ماء السماء .

١٠- ترى القبيان كالنخل ، وما يدريك ما الدُّخْلُ . أي لا يعرفك المظهر .

١١- خيرٌ مالك ما لمعك .

١٢- خير الفنى القنوع . وهو الفقر الخضوع :

ثالثاً : ما يتصل بالعلاقات الاجتماعية .

هناك كثير من الأمثال تتصل بالعلاقات الاجتماعية وتلقي أضواء على المواقف التي تقابل الأفراد ، وتسهم في توجيه وعيهم ومن ذلك :-

- ١- إذا عَزَّ أخوك فلهن .
- ٢- أخوك من صدقك النصيحة .
- ٣- إذا ترضيت أخاك فلا أخاً لك .
- أي : إذا أجبأك أخوك إلى أن ترضاه فليس هو بأخ لك .
- ٤- إن أخاك الحق من كان معك ، ومن يضرب نفسه لينفعلك .
- ٥- إذا نزل بك الشرُّ فالعبد به . أي : لا تتبع في الشر هواك ، واكبح جماحه .
- ٦- إذا كَانَ لَكَ أَكثَرِي ، فَتَجَافَ عن أيسري . أي : إذا كنت أقدم لك الكثير ، فتفاض عن القليل .
- ٧- ألت تتق ، وأنا تتق ، فمق تتفق . أي : أنت سريع الغضب ، وأنا سريع البكاء ، فلا اتفاق بيننا .
- ٨- أهْلِكْ والليل . أي : حاذر على أهلك ليلاً .
- ٩- إنك لا تجني من الشوك العنب . أي : أنك تحصد ما زرعت فإذا كان ما قلمت شراً فلن تجني منه خيراً .
- ١٠- آفة المروءة خُلفُ الوعد .
- ١١- إذا لم تُعْضِ على القدي لم تُرْضَ به أبداً .

يضرب في الصبر على جفاء الإخوان .

١٢- إياك وأعراض الرجال .

١٣- هبهم المرء وأصله . أي : إن القريب من وصلك خير له ، لا من وصلك
نسبه

١٤- الرفيق قبل الطريق . لأن السفر والترحال كان يهدن الجاهلين ، فكان
اعتبار الرفيق أهم من معرفة الطريق .

١٥- أجزء حوراً فما وعد . لأن وعد الحور دين عليه .

رابعاً : ما يتصل بالقوة .

كان المجتمع السحامي ديدنة القوة ، وكانت القوة أساساً لبقاء الفرد والقبيلة ، وقد اتصل كثير من أمثالهم بهذا المبدأ ، ومنها :-

- ١- إن الحديد بالحديد يُقْلَح . أي : إن القوة لا تواجه إلا بالقوة .
- ٢- إنَّ الهات بأرضنا استنسر . يضرب للضعيف تقوى شوكتهم .
- ٣- إذا ذَهَبَ عِرْ لَعِبر في الرباط . أي إنَّ ما بقي يكفي .
- ٤- إذا لم تغلب فاخلب . لو يراد به الخديعة في الحرب .
- ٥- أنت لها ، فكن ذا مِوَّة . أي : أنت للحرب ، فكن ذا قوة .
- ٦- إذا كنت رِيحاً لقد قابلت إعصاراً .
- ٧- إن الدليل من ذلِّ في سلطانه .
- ٨- يدين ما أوردها زائدة . أي بالقوة أورد زائدة إليه الماء .
- ٩- الزود إلى الزودِ إبل .
- ١٠- من عزَّ بَزْ .

خامساً : ما يتصل بالدهر .

- ١- أكل عليه الدهرُ وشرب . يضرب لمن طال عمره وأصبح عاجزاً .
- ٢- أدت عليه أمُّ اللّهم . أي أهلكته الداهية .
- ٣- الدهرُ أرودٌ مسهد . أرود ، أي : يعمل في سكون .
- ٤- الدهرُ أنكب لا يُلبُّ .
- ٥- رب أمنية جللت منية .
- ٦- سبق السيفُ القبل .
- ٧- رب فرجةٍ تعودُ فرجة .
- ٨- كلُّ امرئٍ مُصَبِّحٌ في أهله . أي : ينفذ ما لا يتوقعه .

سادساً : ما يتصل بالمفارقات

- ١- أَحْشَنُكُمْ وَسُوءُ كَيْلَةٍ .
- ٢- حَسْبُكَ الْفَقْرُ فِي دَارِ ضَرٍّ .
- ٣- حَقٌّ مَقَى يُؤْمِي بِي الرَّجْوَانُ . الرجوان جانب البئر ، والمعنى : حَسْبُ مَقَى أَجْفَى وَلَا أَقْرَبُ .
- ٤- حَسًّا وَلَا أَلَيْسَ .
- ٥- أَخْطَطُ مِنْ حَاطِبٍ لَيْلٍ .
- ٦- رَمَاهُ بِثَالِثَةِ الْأَثَاثِي .
- ٧- الْحَرُّ حَرٌّ وَإِنْ مَسَّهُ الضُّرُّ .

سابعاً : ما يتصل بالمرأة

- ١- استأهلي إهالتي ، وأحسني إياتي . أي : محذني صفو مالي ، وأحسني القيام عليه .
- ٢- إياك وعقيلة الملح . يضرب للمرأة الحسناء في المنبت السوء .
- ٣- كل فتاة بأبيها معجبة .
- ٤- كل ذات ذيل تختال .
- ٥- كل شيء مهة ما خلا النساء وذكرهن .
- ٦- لا تدع فتاة ولا مرعاة ، فإن لكل قوم بقاة .
- ٧- المناكح الكريمة مدارج الشرف .
- ٨- مَنْ يمدحُ العروسَ إلا أهلها .
- ٩- الكحيني وانظري .
- ١٠- وافق ضن طبقة ، أي : إن هذا الرجل وافق تلك المرأة .

النوع الثاني : الخطب الجاهلية .

" الخطاب توجيه الكلام نحو الغير للإفهام ، ثم نقل إلى الكلام الموجه نحو الغير للإفهام . وقد يعبر عنه بما يقع به التعاطب .

قال في الأحكام : الخطاب : اللفظ المتراضع عليه المقصود به إفهام من هو متهم لفهمه " (١)

" والخطابة : التأثير بالبيان ، وعند المنطقيين والحكماء ، هو القياس المؤلف من المظنونات ، أو منها ومن المقبولات ، ويسمى قياساً خطيبياً أيضاً ... وصاحب هذا القياس يسمى خطيباً ، والغرض ترغيب الناس فيما ينفعهم من أمور معاشهم ومعادهم " (٢)

(١) كشف اصطلاحات الفنون - خطاب .

(٢) نفسه : الخطابة .

أولاً : خطبة هاني بن قبيصة الشيباني .

قال هاني بن قبيصة الشيباني يحرض قومه يوم ذي قار .

" يا معشر بكرٍ ، هَالِكٌ معدورٌ ، خيرٌ من فاجٍ لروٍ ، إن الحذرَ لا يُنْجِي من القدر ، وإن الصبر من أسباب الظفر ، المنية ولا الدنيا ، استقبال الموت خير من استدباره ، الطعن في ثغر النحر ، أكرمُ منه في الأعجاز والظهور ، يا آل بكر ، قاتلوا ، فما للمنايا من بُدْ " .

كانت موقعة ذي قار أول موقعة انتصف فيها العرب من العجم كما ورد في الأثر الشريف .

وقد كان بنو شيبان هم أصحاب اليد الطولى في هذه المواجهة ، وكان هاني بن قبيصة الشيباني فارسها وقائدها .

وهو ينادي قومه مستخدماً "يا" التي تتفق ومقام الحرب ، حيث يرتفع صوت القائد مجلجلاً مدوياً حين يحرض قومه . وهو يناديهم بمعشر بكر ، ويدل ذلك على أن المقاتلين كانوا من بكر كلها ، وإن كان أغلبهم من شيبان ، يقول الأعشى : [د/١١٤]

وعيلُ بكرٍ لما تنفكُ تطحنهم حتى تولوا وكاد اليومُ ينتصف
لو أن كلَّ معبدٍ كان شاركنَا في يوم ذي قارَ ما أعطاهم الشرفُ

والخطبة موجزة بمعدة الفقرات ، واضحة المعاني ، تقوم على بناء بديعي ، حيث نجد الفواصل مسجوعة ، وتتوالى الفقرات في صورة أمثال وحكم ، يربطها إطار واحد هو الأساس العقلي الذي تقوم عليه الخطبة ، ويتمثل في أن للموت الكريم خير من الحياة الذليلة .

والبناء اللغوي يقزم على استخدام المصادر بصفة بارزة ، وقد بدأت الجملة الأولى باسم فاعل مع اسم مفعول ، والثانية باسم فاعل مع صيغة مبالغة ، وربطت أفعل التفصيل بين الجملتين : هالك معذور - خير من - ناج فرور .

واستعمال الصيغ الاسمية والمصادر تُدُلُّ على الثبوت والدوام ، فالأمر يتجاوز تلك الموقعة ، وينتظم كل المواقف الماثلة ، فالعنى : أم كل هالك ، أو : أي هالك معذور خير من ناج فرور .

واستعمال فرور بدلاً من فار يتوافق جرساً مع معذور ، ولكنه يدل على أنه لا يفر في المعركة إلا الفرور الذي من عادته أن يفر دائماً في المعركة .

"إن الحذر لا ينجي من القدر"

يؤكد ذلك معرفة الجاهليين بالقدر ، لكن القدر عندهم يعني الأجل المحتوم ، وقد كانوا ينسبون الفناء والموت للهر .

وقد عبرت السليكة أم السليكة عن ذلك بقولها .

طافَ بهني بحوّة	من هلاك فهلك
كل شيءٍ قتالٌ	حين تلقى أجلك

"وإن الصبر من أسباب الظفر"

فبعد أن انتهى من أن الحذر لا ينجي من القدر ، قرر أن الصبر من أسباب النصر ، وتمثل هذه الجملة مع الجملة الأخيرة محور الخطبة ، حيث انتهى إلى قوله :

"قاتلوا فما للمنايا من بُد"

فالقنّال والصبر فيه هما المطلب الأساسي ، وكل ما تقدم من محاولة لتعليل طلبه لهم والمتمثل في الصبر والقنّال ، فقوله : المنية ولا الدنيا ، استقبال الموت خير من استدباره ، الطعن في نفس النحور بحر منه في الأعجاز والظهور - كل ذلك يتمحور حول الصبر والقنّال .

وكل هذه الجمل نداءات يطلقها القائد حثّاً للفرسان وحضاً على القنّال ، وهي فقرات كانت تمثل بانهايات للقيادة العربية الرشيدة في ميدان القتال . وبلغت نظرنا ما يمكن أن يكون تمثيلاً صوتياً للكر والفر ، فالراء وهو صوت لثوى بجهور مكرّر يمثل هذه الحركة على النحو التالي :

بكر - معسور - فرور - الحذر - القدر - الصبر - الظفر - استدبار - ثغر - النحور - الظهور .

ويمثل الخطبة للعلاقة الوثيقة بين الأدب والواقع ، فالقائد الزعيم يقول من مقالول العرب ، والقتال يكون بالكلمة إلى جانب القتال بالسيف ، والقول له وظيفة في المعركة إلى جانب الفعل .

ثانياً : خطبة قس بن ساعدة الإيادي .

خطب قس بن ساعدة الإيادي بسوق عكاظ ، فقال :

"أيها الناس : اسمعوا وعوا ، من عاش مات ، ومن مات فات ، وكل ما هو
آت آت ، ليل داج ، ونهار ساج ، وسماء ذات أبراج ، ولجزم تزهز ، وبحار تزخر ،
وجبال مرساة ، وأرض مدحاة ، وأنهار مجرأة . إن في السماء خبيراً ، وإن في الأرض
لخبيراً ، ما بال الناس يلهون ولا يرجعون ، أرضوا فأقاموا ، أم تركوا فناموا ؟ يقسم
قس بالله قسماً لا إثم فيه : إن الله ديناً هو أرضى له وأفضل من دينكم الذي أنتم عليه
، وإنكم لتأتون من الأمر منكراً .

ويروي أن قساً أنشأ بعد ذلك يقول :

ن من القرون لنا بصائر	ففي الذاهبين الأوليـ
للموت ليس لها مصادر	لما رأيت منوارداً
تمضي الأكابر والأصاغر	ورأيت قومي نحوها
ولا من الباقيين غابر	لا يرجع الماضي
له حيث صار القوم صائر	أيقنت أنني لا محا

يتصل موضوع الخطبة بالتأمل في الوجود ، والحياة والمجتمع ، ويوجه
قس بن ساعدة خطابه إلى الناس كافة ، ويبدأ الخطاب بقوله : اسمعوا وعوا ، وهذا يتفق
موضوعياً مع تأثير الخطاب والنصح ، حيث إن تأثيره يبدأ في الوعي ، وقد تمتد بعد ذلك
فيؤثر في السلوك . وحيث إن ما قدمه قس يتصل بالوعي ، فإن ربط السمع بالوعي يمثل
مبدأً موضوعياً للخطاب .

والجمل التي تتكون فيها الخطبة قصيرة وحاسمة ، وهي بمثابة مشاهد عقلية وبصرية
لشاعر حكيم يرى أن من عاش مات ، ومن مات فات ، وكل ما هو آت آت . وهي

حقائق ومسلمات لا ينكرها أحد ، لكن المرء حين يسمعها في سياق تأملي كالذي قدمه قس بن ساعدة يُبْهِجُه تلك للمسلمات وتدعشه ، وكأنه كان غافلاً عنها .

وهو حين يجيل بصره يقدم لنا مشاهد هي علامات مكانية ووجودية : ليلٌ داج ، ومُحَارٌ ساج ، ومماء ذات أبراج ، ولجُومٌ تزهز ، وبحارٌ ترعز ، وجبالٌ مرساة ، وأرضٌ مُدحاة ، وأغارٌ مُفجرة . وهي آيات تدل على وجود الخالق عند كل ذي عقل يعي ، وكل ذي فطرة سليمة خالصة من أدران الجهالة . ولهذا نراه يقول بعد ذلك : إن في السماء لخبراً ، ويشير بذلك إلى وجود الخالق الحكيم ، وإن في الأرض لخبيراً ، أي لكل ذي بصر بصيرة .

ويكشف استفهامه بعد ذلك عن حيرة ، وعن أنه لم ينته إلى قرار ، ولم يصل إلى المعرفة القاطعة ، على الرغم مما جاء بعد ذلك من قسم على أن الله ديناً أفضل من دينهم . فهو يستفهم قائلًا ما بال الناس يذهبون ولا يرجعون ، أرضوا فأقاموا ، أم تركوا فناموا - ويمثل هذا محاولة لاكتناه الحقائق ، ومعرفة ما وراء الظاهر ، وقد أشرنا إلى الأبواب الخمسة في دراستنا للشاعر والزمان .

ويمثل قوله : لنا بصائر ، وقوله : أبهنت _ محوراً لفظياً ولغوياً لتأملاته ، فالْبَصِيرَةُ تكشف له ، واليقين يصل به _ لكن الكشف والوصول لم يلحقاه بالدين القويم ، وظل كَشْأَن غيره من حكماء عصره يبحثون عن الحقيقة حتى جاءهم محمد _ صلى الله عليه وسلم _ بالدين الخاتم .

فقس وغيره من الحكماء _ شعراء كانوا أم عطاء _ هم عين جماعتهم على هذه الجماعة ، وهم الذين يمثلون البنية العليا للمجتمع من حيث الوعي والفكر .. وكانت حكمتهم مستمدة من فطرة سليمة حاولوا أن يخلصوها _ نسبياً من قيود الوثنية والجاهلية وما وصلهم من صحف دينية _ وما عرفوه عن ديانة موسى وعيسى ، وما اكتسبوه مرج تراثهم الشعري والنثري .

ثالثاً : خطبة أكتهم بن صيفي عند كسرى .

قام أكتهم بن صيفي ، فقال :

"إن أفضل الأشياء أعاليها ، وأعلى الرجال ملوكها ، وأفضل الملوك أعمها نفعا ،
وغير الأزمنة أحصها ، وأفضل الخطباء أصلها . الصدق منجاة ، والكذب مهواة ،
والشرُّ لجماعة ^(١) ، والحزم مركب صعب ، والعجز مركب وطء . آفة الرأي الهوى ،
والعجز مفتاح الفقر ، وغير الأمور الصبر ، حسن الظن ورطة ، وسوء الظن عصمة .
إصلاح فساد الرعية خير من إصلاح فساد الراعي ، من فسدت بطالته كان كالفاس
بالماء ، شر البلاد بلاد لا أمير لها ، شر الملوك من مخالفه البريء ، المرء يعجز ^(٢) لا الهالة
^(٣) ، أفضل الأولاد البررة ، خير الأهلان من لم يراء بالنصيحة ، أحق الجنود ببلنصر
من حسنت سريره ، يكفئك من الزاد ما يُلغك أهلٌ ، حسبك من شرِّ ممافة ، الصمتُ
حكمٌ ^(٤) ، وقليلُ فاعله . البلاهة الإيجاز ، من شدد لُقر ، ومن تراعى تألف "

فتعجب كسرى من أكتهم ، ثم قال : ويحك ^(٥) يا أكتهم ما أحكمك وأوثق كلامك !
لولا وضعك كلامك في غير موضعه . قال أكتهم : الصدق ينس عنك لا الوعيد . قال
كسرى : لو لم يكن للعرب شوك لكفى .

قال أكتهم : ربُّ قول ألفدُ من صَوِّل .

* * *

(١) أي أصلة اللجاجة ، وهي تخاصك الخصمين وتماذيها .

(٢) من بابي ضرب وجمع .

(٣) الهالة : الحيلة .

(٤) الحكم : الحكمة (وآتياء الحكم صبا) .

(٥) ويح : كلمة رحمة ، (وويل : كلمة عذاب) ، وقيل هما بمعنى واحد .

كان أكثم بن صهفي حكيم قومه ، وكان من الحكماء الذين يضربون الأمثال .
والخطبة التي قالها عند كسرى تمثل مضامين عقلية وفكرية حادة قاطعها يقارع بها
الجهل والصمت ، والكبر والجبروت ، فهو في مواجهة كسرى ملك الفرس الذي يمثل
مع دولته إحدى قوتين تسيطران على العالم .

وقد بدأ بأفضل الأشياء ، ثم أفضل الرجال ، ثم أفضل الملوك ، وجعل أفضلها هو
أعمها نفعاً ثم هو يتحدث عن إصلاح فساد الرعية والراعي ، ويقرر أن إصلاح
فساد الرعية خير من إصلاح فساد الراعي ... ثم يتحدث عن بطانة الملك فيقول : من
فسدت بطانته كان كالفاسد بالماء ، ويقرر أن شر الملوك من خافه البريء ، وأن المرء
يحمز لا محالة — .. وأن خير الأعوان من لم يراء بالنصيحة .. وخير الزاد ما بلفك
الحل .. وحسبك من شرِّ جماعه

هذه الحكم — عندما تقال في حضرة ملك الفرس ، من عربي حكيم تعني أن العرب
حين لم يستطيعوا أن يواجهوا كسرى بالجيش وقوة السلاح — واجهوه بالكلمة
والحكمة ، وبالعقل والمنطق .

وقد أدرك الملك أن أكثم بن صهفي يبارز كسرى بالعقل ، ويشرح له صلاح الملك
وفساده ، فقال : ويحك يا أكثم ، ما أحكمك ، وأوثق كلامك ! لولا وضعك كلامك
في غير موضعه .

قال أكثم : الصديق يبنى عنك لا الوعيد ..

قال كسرى : لو لم يكن للعرب غيرك لكفى .

قال أكثم : ربّ قول أنفذ من صَوّل.

.....

فهل وضح للمتأمل أن العرب تواجه العجم ، ملك العجم وقائدها ، وحكيم العرب وخطيبها . وتتمحور المواجهة حول محورين كما يلي :

العرب ————— الفرس

الصدق ————— الوعيد .

قول ————— أنفذ من صول.

لو لم يكن للعرب ————— عُيُوك ————— لكفى .

الصدق من العربي أقوى من وعيد كسرى وقول صحيح خير من صول لا يقوم على عقل وفرد يمثل شعب يكفى ليواجه ملك .

فقد انتصر أكنم بصدق قوله وحكمته .. وأخذ كسرى بصدق أكنم وعقله .. فكان قول أكنم أنفذ من صول كسرى .

رابعاً : خطبة هاشم بن عبد مناف .

يبحث قريشاً على إكرام زوار بيت الله الحرام .

كان هاشم بن عبد مناف يقوم أول ثمار اليوم من ذي الحجة فيسند ظهره إلى الكعبة من تلقاء يدها ، فيخطب قريشاً ، فيقول :

"يا معشر قريش ، أنتم سادة العرب ، أحسنها وجوهاً ، وأعظمها أحلاماً ، وأوسطها أنساباً ، وأقربها أرحاماً . يا معشر قريش ، أنتم جيران بيت الله ، أكرمكم بولايته ، وعصمكم بجواره ، دون بني إسماعيل ، وحفظ منكم أحسن مد حفظ جارة من جاره ، فأكرموا ضيفه وزُوارَ بيته ، فإنهم يأتونكم شعناً غبراً من كل بلد ، فورد هذه البنيّة ، لو كان لي مال يجعل ذلك لكفيتكموه ، ألا وإني أخرج من طيب مالي وحلاله ، ما لم يُقَطع فيه رحم ، ولم يؤخذ بظلم ، ولم يدخل فيه حرام ، فواضعه ، فمن شاء منكم أن يفعل مثل ذلك فعل ، وأسألكم بحرمته هذه البيت ألا يخرج رجل منكم من ماله ، لكرامة زُوار بيت الله ومعونتهم إلا طيباً ، لم يؤخذ ظملاً ، ولم يُقَطع فيه رحم ، ولم ينتصب" .

خطاب هاشم بن عبد مناف - خطاب تكريم وتكليف ، ونداء لهم بـ (يا) يمثل لهذا ، فهي من ناحية أداة تفيد التعظيم إذا كان المقام مقام مدح وفخر ، كما أنها تفيد نوعاً من الدلالة على بعد المخاطب . والبعد هنا بعد في المقام يتصل بالمهمة التي تشرفوا بها ، وهي خدمة بيت الله ، فلو أنهم أدوها كاملة ما ناشدوهم هاشم أن يودوها ، وما اتخذ هذه للمقدمات العقلية والعرفية والدينية لإقناعهم بها وهو حين يتحدثهم بهذه الصفات يمتدح نفسه ضمناً فهو منهم ومن أشرافهم وهو المقدم فيهم ، وفي القيام بخدمة بيت الله . وتمثل هذه الصفات عناصر السيادة عندهم ، وقوله : أنتم سادة العرب - إجمال ، وما جاء بعد ذلك تبيين وتفصيل وتعليل ، فكان سائلاً سأل حين قال ذلك ،

ولماذا ؟ أو كيف ؟ فكان قوله : أحسنها وجوهاً ، وأعظمها أحلاماً ، وأوسطها أنسلياً ، وأقربها أرحاماً جواباً وبياناً لما أجمل .

ومثل ذلك مقدمة ومهيئاً لما سيأتي من تكليف .

أما قوله : أنتم جيران بيت الله ، أكرمكم بولايته ، وخصمكم بمجواره ، دون بني إسماعيل ، وحفظ منكم أحسن ما حفظ جار من جاره " فإنه يمثل استكمالاً موضوعياً لعناصر السيادة ، وتخصيصاً يتصل بالتكليف الذي جاء بعد ذلك ، حيث قال : " فآكرموا ضيفه ، وزوار بيته ، فإنهم يأتونكم شعفاً غيراً " ثم قال احترازاً واحتراساً من أن يظن أحدهم أنه قادر على أن يقوم بذلك وحده ، أو أنه يكلفهم ليعفي نفسه : " فغروب هذه البنية لو كان لي مال يحمل ذلك ، ثم استدرك قائلاً : ألا وإني مخرج من طيب مالي وحلاله ، ما لم يقطع به رحم ولم يؤخذ بظلم ، ولم يدخل فيه حرام ، فواضعه "

وهذا تنبيه لهم وإلزام لنفسه في آن واحد .

وهي شروط إسلامية تتصل بالحنيفية _ ملة إبراهيم . وهو حين مطالبهم بمثل ذلك إنما يقوم بأمر كلف به نفسه وفق شروط يعرفها ويلتزم بها ، ووفق ما عرفه من تلك الصحف التي ورثها .

خامساً : خطبة أبي طالب .

في زواج الرسول صلى الله عليه وسلم بالسيدة خديجة .

خطب أبو طالب حين زواج النبي صلى الله عليه وسلم بالسيدة خديجة فقال :

"الحمد لله الذي جعلنا من زرع إبراهيم ، وذرية إسماعيل ، وجعل لنا بلسداً حراماً ، وبيتاً محجوباً ، وجعلنا الحكماء على الناس ، ثم إن محمد بن عبد الله بن أخي من لا يوازن به فتي من قريش إلا رجح عليه : برأً وفضلاً ، وكرماً وعقلاً ، ومجداً ونبلاً وإن كان في المال قلٌّ ، فإنما المال ظلٌّ زائل ، وعارية مسترجعة ، وله في خديجة بنت خويلد رغبة ، ولها فيه مثل ذلك ، وما أحببتم من الصداق فعلي "

يتصل موضوع الخطبة بمحدث يتكرر هو خطبة النساء ، وتثبت الخطبة أن العرب قد تركوا ميراثاً كبيراً من الشر ، ففي كل مناسبة كان سيد القوم يقف خطيباً ، وتبدأ الخطبة بحمد الله ، وهذا نمط إسلامي يتصل بالحنيفية ملة إبراهيم عليه السلام .

وأبو طالب يحمّد الله على أن جعلهم من زرع إبراهيم ، لإبراهيم حين نزل بهـرود غير ذي زرع _ زرع زرعاً مباركاً هو ذرية إسماعيل _ عليه السلام ، ومن نسله كسان رسولنا محمد _ صلى الله عليه وسلم .

ومفاخر أبي طالب مفاخر دينية ، وهي أيضاً مفاخر قرشية هاشمية ، فإن البلد الحرام للعرب كافة ولقريش خاصة ، وكان لبني هاشم الريادة في حرمة البيت الحرام .

وهو ينتقل من الفخر بقومه إلى الحديث عن ابن أخيه محمد "إن محمد بن عبد الله ابن أخي من لا يوازن به فتي من قريش إلا رجح عليه برأً ، وفضلاً ، وكرماً ، وعقلاً ومجداً ، ونبلاً " وقد جاء تميز الرجحان تبيناً وتعليلاً لهذا الرجحان .

وقوله : إن كان في المال قلٌّ ، فإنما المال ظلٌّ زائل ، وعارية مسترجعة "

تقرير لحقيقة ، وهي أن محمداً كان فقيراً ، ورد على من قد يشكك في عدم رجحان محمد لفقره .وقوله : "وله في خديجة بنت خويلد رغبة ، ولها مثل ذلك " يكشف عن أن المرأة كان لها رأي معلن في الزوج ، وقبل إن السيب خاصة كان لها مثل هذا الرأي .

وقوله " وما أحببتم من الصداق فعلي "

يتصل بما سبق تقريره من أن محمداً قليل المال ، وقوله "فعلي" يكشف عن التزامه ، وعن أن مُقَلَّم المهر هو ، فلا يترددوا إذا طلبوا كثيراً ، ولا يغفلوا في طلبهم ... ما دام محمد لن يتحمل الصداق .

النوع الثالث : الوصايا .

سبق أن قدمنا تعريفاً للوصايا في الشعر ، وقد ورد في النثر جملة من الوصايا ومسئ
أصحابها : أوس بن حازقة ، وذو الإصبع العدواني ، وعمرو بن كلثوم ، والحارث بن
كعب ، وعامر بن الطرب العدواني ، وزهير بن جناب ، والنعمان بن ثواب العبدي ،
وقيس بن زهير ، وحصن بن حليفة الفزاري ، وأكثم بن صيفي .

ومن النساء ، الجمانة بنت قيس بن زهير ، وأميمة بنت الحارث .
واللافت للنظر أنه مع كثرة الأسماء _ فإن ما تركوه جميعاً قليل جداً بالنسبة لما تركه
الشعراء من شعر .

ولا شك أن ما ضاع من النثر أكثر مما ضاع من الشعر .

أولاً : نموذج من وصايا الحكيم لقومه .

وصية حصن بن حذيفة .

أوصى حصن بن حذيفة بن بدر الفزاري بني بدر فقال:

"اسمعوا مني ما أوصيكم به : لا يتكلَّ أخيرُكم على أولكم ، فإنما يدرك الآخر ما أدركه الأول ، وألجئوا الكفءَ الغريبَ ، فإنه عزَّ حادثٌ ، وإذا حضركم أمران ، فخذلوا بخيرهما صدراً^(١) ، فإنَّ كلَّ موردٍ مغرورٍ ، واصحبوا قومكم بأجلِّ أخلاقكم ، ولا تخالفوا فيما اجتمعوا عليه ، فإنَّ الخلافَ يُزري بالرئيس المطاع ، وإذا حادثكم فاربُّوا^(٢) ، ثم قولوا الصدق ، فإنه لا خير في الكذب ، وصونوا الخيل فإنها حصون الرجال ، وأطيلوا الرماحَ فإنها قرون الخيل ، وأعزوا الكبيرَ بالكبير ، فإنني بذلك كنت أغلب الناس ، ولا تفزوا إلا بالعيون^(٣) ، ولا تسرحوا حتى تأمنوا الصباح^(٤) ، وأعطوا على حسب المال ، وأغجلوا الضيفَ بالقرى^(٥) ، فإن عسيره أعجله ، واتقوا فضيحات البهي ، وقلعات المزاح ، ولا تجهروا على الملوك ، فإن أيديهم أطول من أيديكم "

تقوم بنية الوصية على الأمر والنهي وعلى التعليل لكل طلب في الغالب ، ويشبه التعليل ما يُسمى بالاحتجاج النظري .

(١) الصدر : الرجوع .

(٢) ربح : كمنع انتظار وتحبس ، وربع الخيل : فتلة من أربع طاقات وللعنن إذا حادثتم فتأثروا وتمهلوا ، أو فأحكموا القول .

(٣) العيون : جمع عين ، وهي خيار كل شيء .

(٤) الصباح : الغارة : أي ولا تسرحوا مقاتلكم حتى تأمنوا الغارة .

(٥) قري الضيف يقربه قري : أحسن إليه ، والقرى أيضاً ما قوى به الضيف .

فقوله : "لا يتكل آخركم على أولكم" اقترن بعله ذلك وهو : "فإنما يدرك الآخرُ ما أدركه الأول"

وفي الكلام ما يمكن أن يكون شرطاً مضمناً وهو : إذا جد الآخر لم يتكل -تحقق له ما يريد ؛ لأن الانتهاء عن الاتكال شرط ضمني لتحقيق الغاية .

والطلب الثاني يبدو أنه يتجاوز العرف الجاهلي الذي لا يقبل أصحابه تزويج بنات القبيلة من الغريب ، لذا فإن .

قوله : "وانكحوا الكفاء الغريب ، فإنه عزُّ حادث" يمثل نوعاً من كسر الحواجز القبلية الضيقة ، وإقامة علاقات أكثر إنسانية ، وقد قيد الغريب بالكفاء ، فالمعنى : أنكحوا الغريب الكفاء ، وقوله : فإنه عزُّ حادث تعليل للطلب ، فالمصاهرة كانت وسيلة من وسائل التآلف بين القبائل . وقديماً قال عبيد بن الأبرص : [١٣/د]

أفْلَحَ بِأَرْضٍ إِذَا كُنْتَ بِهَا وَلَا تُقِلْ لِّإِنِِّي غَرِيبُ
قَدْ يُوصِلُ النَّازِحَ النَّاسِي وَيَقْطَعُ ذُو الْهَمَةِ الْقَرِيبُ

وقوله : "وإذا حضركم أمران فاعلوا بخيرهما صدراً ، فإن كلَّ مورد مغروف يلتقي وقول عبيد قيس بن عفيف :

وَإِذَا تَشَاخَرَ فِي فُؤَادِكَ مَرَّةٌ أَمْرَانِ فَاعْمِدْ لِلْأَخْصَرِ الْأَجْمَلِ

وقوله : فإن كل مورد مغروف ، أي مأخوذ ما فيه ، فإن كان المورد طيباً كان المغروف منه طيباً ؛ وقوله :

"واصبحوا قومكم بأجل الأخلاق" دعوة حكيمة للتخلي بالخلق الحسن ، وترك الجهالة . ثم دعاهم إلى الوحدة وعدم المخالفة فيما اجتمعوا عليه لأن المخالفة تترزي

بالرئيس المطاع . ثم يوصيهم بالتأني في الحديث ، وقول الصدق ، فإنه لا خير في الكذب .

وقوله : "وصونوا الخيل فإنها حصون الرجال" يلتقي وقول عبيد بن الأبرص

مالنا فيها حصون غير ما الـ مقربات الجرد تردّي بالرجال

ثم يوصي بأن يصلوا الرماح فأنها قرون الخيل ، وهو تشبيه جميل يمثل لنا الرماح قروناً للخيل ، فكان الخيل بالرماح تشبه العوول والأياكل ذات القرون التي تدافع بها عن نفسها .

ويوصيهم أن يهزوا الكبير بالكبر فإنه كان يغلب الرجال بهذا .

وقوله : "ولا تغزوا إلا بالعيون" يحتمل وجهين : الأول : أنه لا تغزوا إلا بخيار ميلكم وفرسانكم وأسلحتكم .

والثاني : لا تغزوا قوماً إلا معتمدين على العيون التي تتعرف لكم ، وتأني بالاعتبار .

ثم يوصيهم بالجلد ، وأن يظلوا مستعدين دائماً ، ولا يسهوا فرسانهم إلا إذا أمنوا الغارة . وأن يعطوا على حسب المال وأن يعجلوا قرى الضيف فإن خير القرى أعجله ، وأن يتقوا فضيحات البغي ، وقلات المزاح ، وأن لا يجيروا على الملوك فإن أيدي الملوك أطول من أيديهم .

وتقدم الوصية الإطار النظري والموضوعي للقبيلة العربية ، في علاقاتها الداخلية ، وعلاقاتها مع غيرها من القبائل داخل العشيرة ، وفي استعدادها لأي خطر يتهددها .

وهكذا نجد في النثر الجاهلي ما يمكن أن نطلق عليه دستور القبيلة ، بوصفها وحدة اجتماعية من وحدات المجتمع العربي في الجزيرة العربية قبل الإسلام .

ثانياً : نماذج من وصايا الحكيم لولده .

وصية ذي الأصبع العدواني لابنه أسيد .

لما احتضنَ ذو الأصبع دعا ابنه أسيداً ، فقال له : يا بني إن أباك قد فنى وهو
حى ، وعاش حتى سعم العيش ، وإني موصيك بما إن حفظته بَلَّغْتَ في قومك ما
بلغته ، فاحفظ عني : ألنَّ جانبك لقومك يحوك ، وتواضع لهم يرفعوك ، وابسط لهم
وجهك يطيعوك ، ولا تستأثر عليهم بشيء يسودوك ، وأكرم صغارهم كما تكرم
كبارهم ، يكرمك كبارهم ، ويكبر على مودتك صغارهم ، واسمع بمالك ، وآخِمْ
حريمك ، وأغزِ جارك ، وأعِز من استعان بك ، وأكرم ضيفك ، وأسرع النهضة في
الصريع ، فإن لك أجلاً لا يعدوك ، وصُنْ وجهك عن مسألة أحد شيئاً ، فبذلك يتمُّ
سُؤدُوك .

* * *

فَدُمَ ذو الإصبع العدواني لوصيته بتقرير أنه قد عاش حتى فنى على الرغم من بقاءه
حيّاً ، وأنه سعم العيش .. ويطلب من ابنه أسيد أن يحفظ وصيته حتى يبلغ المبلغ الذي
وصله هو في قومه من الرئاسة والسيادة .

وبهذا بأربع جمل تتكون ثلاثة منها من أمر وجوابه ، والرابعة من نهي وجوابه ،
ولهايات الجمل مسجوعة كما يلي :-

ألنَّ جانبك لقومك _____ يحبوك .

وتواضع لهم _____ يرفعوك .

وابسط لهم وجهك _____ يطيعوك .

ولا تستأثر عليهم بشيء ————— يسودوك .

ثم جاء بهجئة كبيرة مركبة من طلب وجواب ، كما يلي .

أكرم صفارهم ————— كما تكرم كبارهم .

يكرمك كبارهم ————— ويكبر على مودتك صفارهم .

وتتناظر كل جملة مع جملة أخرى ومثل جواباً لها .

أكرم كبارهم ————— ويكرم على مودتك صفارهم .

أكرم صفارهم ————— يكرمك كبارهم .

كما تكرم كبارهم (أي مثلما) يكرمك كبارهم .

ومعطيات التركيب كثيرة - وهي تكشف عن أن فناء جسم ذي الإصبع لم ينهب بعقله وحسن صياغته للكلام . وإذا كان جواب الطلب يمثل تعليلاً للطلب في أول الوصية ، فإن ذا الإصبع اكتفى في آخرها بالتعليل ، وبدأ يوجه النصائح من خلال الأمر الذي يتصل بطلب الإسراع في لمحة المستفيث ، فإن له أجلاً لا يعنوه . ثم أمره بأن يصون وجهه عن مسألة أحدٍ شيئاً فبذلك يتم مؤدده .

وهكذا نرى السيادة تورث ، وأن لها أسسها وشروطها التي تحدثنا عنها في دراستنا للزعامة .

ثالثاً : نموذج من وصايا الأم لابنتها .

وصية أمامة بنت الحارث لابنتها أم إياس .

فَلَمَّا حُبِلَتْ إِلَى زَوْجِهَا قَالَتْ لَهَا أُمُّهَا أَمَامَةُ بِنْتُ الْحَارِثِ :

"أي بنية : إن الوصية لو لُرِكتَ لفضل أدبٍ ، لُرِكتَ لذلك منك ، لكنها تذكرة للعافل ، ومعوذة للعائل ، ولو أن امرأة استغنت عن الزوج لَغَنَى أبويها ، وشدة حاجتهما إليها ، كنت أغنى الناس عنه ، ولكن النساء للرجال خُلُقنَ ، ولهن خُلُقُ الرجال .

أي بنية : إنك فارقت الجو الذي منه خرجت ، وخلفت العُش الذي فيه درجت ، إلى وكبر لم تعرفه ، وقرين لم تألفه ، فأصبح بملكه (١) عليك رقيباً ومليكاً ، فكوفي له أمةً يكن لك عبداً وشيكاً (٢) . يا بنية : احلمي عني عشر خصال تكن لك ذخراً وذكرأ ، الصعبة بالقناعة ، والمعاشرة بحسن السمع والطاعة ، والتعهد لموقع عينه ، والتفقد لموضع الله ، فلا تقع عينه منك على قبيح ، ولا يشم منك إلا أطيب ريح ، والكحل أحسن الحسن ، والماء أطيب الطيب المفقود ، والتعهد لوقت طعامه ، والهدوء عنه عند منامه ، فإن حرارة الجوع ملهبة ، وتغيص النوم مغضبة ، والاحتفاظ ببيته وماله ، والإرعاء على نفسه وحشمه وعياله ، فإن الاحتفاظ بالمال حسن التقدير ، والإرعاء على العيال والحشم جميل حسن التدبير ، ولا تفشي له سرأ ، ولا

(١) أملكه إياها : زوجة فملكها ملكاً ، مثلت لليم .

(٢) الوشيك ، السريع : أي يكن عبداً سريع الإجابة .

تعصي له أمراً ، فإنك إن أفشيت سره ، لم تأمن غدره ، وإن عصيت أمره ، أوغرت صدره ، ثم اتقي من ذلك الفرح إن كان فرحاً ، والاكتئاب عنده إن كان فرحاً ، فإن الخصلة الأولى من التقصير ، والثانية من التكدير ، وكوني أشد ما تكونين له إعظاماً ، يكن أشد ما يكون لك إكراماً ، وأشد ما تكونين له موافقةً ، يكن أطول ما تكونين له مُرافقةً ، واعلمي أنك لا تصلين إلى ما تحبين ، حتى تلثري رضاءه على رضاءك ، وهواه على هواك ليما أحببت وكبرهت ، والله يغير لك "

(مجمع الأمثال ١٤٣:٢ ، والمقد الفريد

(٢٢٣:٣)

لعد هذه الوصية . من وجهة نظر موضوعية أحوذ وصية من أم لايتها عرفها الأدب العربي .

"أي بنية " أي : أداة نداء للقریب ، ونداء الأقرب - أن ينادي بنسر أداة نداء ، فهي تفيد القرب مع الحب والاهتمام ، وبنية : تصغير ابنة ، وهو تصغير يفيد التمليح ، فالأم محبة لابنتها ، معجبة بها ، تراها لم تزل بنية ، رغم أنها في طريقها لزواجها .

"إن الوصية لو تركت لفضل أدب ، تركت لذلك منك ، ولكنها تذكيرة للعافل ، وموعظة للعافل "

الأم حريصة على أن تنفي أي شبهة تتصل بتوصيتها لابنتها ، فإن الوصية لو تركت لفضل أدب عند الموصي ، لترك لذلك من ابنتها ، ومعنى ذلك أنها تصفها ضمناً بالأدب الذي يفنيها عن الوصية .

وهذا استدراك ، واحتراز ، واحتراس من الأم ، وهو يمثل رداً على سؤال متضمن في الكلام عن السبب الذي جعلها توصي ابنتها - رغم ذلك .

وقد أفادت لو أن الوصية لا تترك لهذا السبب ، ولذا قلنا لم تترك من ابنة ..

وقد جاء في المثل : " إِنَّ لِلرَّوْصَيْنِ بَثْوَ سَهْوَانٍ ، وقال بعضهم في شرحه : إنما يحتاج إلى الروصية من يسهر ويفعل ، فأما أنتَ فقيرٌ محتاجٌ إليها ، لأنك لا تسهر .

"ولو أن امرأة استغنت عن الزوج ، لغنى أبويها ، وشدة حاجتهما إليها _ كنت أغنى الناس عنه ، ولكن النساء للرجال خلقن ، ولهن خُلِقَ الرجال " .

يتفق البناء اللغوي في هذه الجملة الطويلة مع الجملة السابقة إلى حد كبير .

ولو تأملنا مُعطىً من معطيات التركيب السابق لاتضح لنا الدلالة بصورة أكسير . فمن الممكن أن نقول :

لو استغنت امرأة عن الزوج _ استغنت عنه .

فقد خلا هذا التركيب من سبب استغناء المرأة عن الرجل فيما يتصل بهذا المقام ، وهو غنى أبويها وشدة حاجتهما إليها . ويمثل هذا التعليل استقصاء للأسباب التي يمكن أن تغني الفتاة التي تعيش في بيت من بيوت السادة عن الزواج .

والاستدراك يمثل تعليلاً موضوعياً وعرفياً للزواج ، فإن النساء للرجال خُلِقْنَ ، ولهن خُلِقَ الرجال .

" أي نبية : إنك فارقت الجو الذي منه خرجت ، وغلفت العش الذي فيه درجت ، إلى وكر لم تعرفه ، وقرين لم تألفه ، فأصبح بملكه عليك رقيباً ومليكاً ، فكوني له أمةً يكنّ لك عبداً وشيكاً " .

تعي الأم أن ابنتها تفارق المنزل الذي فيه تربت ، والجو الذي ألفته ، إلى بيت لم تعرفه ، وقرين لم تألفه ، وقد أصبح هذا القرين بزواجه منها رقيباً عليها ومليكاً ، ولهذا فإن عليها أن تكون له أمةً مطيعة راضية بحبه ، حتى يكون لها مثل ذلك ، فإن العشرة الطيبة ، تكسر الحواجز بين الزوجين ، فيصبح هذا الرقيب لزوجته عبداً يلي لها كل ما تريد ، إذا هي أطاعته وأحبته ، ورضيت بعشها الجديد وأرضته .

"يا بنية : احلمي عني عشر خصال تكن لكي ذخراً وذكرأ ، الصحبة بالقناعة ، والمعاشرة بحسن السمع والطاعة ، والتعهد لموقع عينه ، والتفقد لموضع أنفه ، فلا تقع عينه منك على قبيح ، ولا يشم منك إلا أطيب ريح ، والكحل أحسن الحسن ، والملاء أطيب الطيب المفقود "

تنادي الأم ابنتها بـ (يا) ، وهي أداة لنداء البعيد ، وتقيد التعظيم في مقام القرب ، ويكشف هذا أيضاً عن إحساس الأم بأن ابنتها قد أصبحت في موضع البعيد عنها ، على الرغم من هذا القرب المكاني ، فهي في طريقها إلى عش الزوجية ، وانتقالها قد صار حقيقة .

أما الخصال العشرة فقد لخصتها تلخيصاً يتفق والمقام الذي تتحدث فيه ، فإن ابنتها توشك أن ترحل ، كما أنها ذات علم وأدب ، ولهذا فإن ما قل ودل من الحديث أوقع معها . وبدأت بالصحبة بالقناعة ، والمعاشرة بحسن السمع والطاعة ، وتلك خصال الزوجة الصالحة فالقناعة وحسن السمع والطاعة أساس لكل حياة زوجية سعيدة .

ثم انتقلت إلى ما يتصل بالمرأة وعالمها الخاص فطلبت منها أن تكون في أحسن هيئة وأطيب رائحة ، وأن تزين عينيها بالكحل وأن تكون أنظف ما تكون المرأة .

ولم تعلق الأم للنظافة ، لأن ضرورتها ضرورتها معروفة ، وممثل باقي النصائح والوصايا بانيات مهمة للحياة الزوجية الرشيدة ، ولليبت السعيد ، وكذلك للعلاقة الصحيحة بين الزوج وزوجه . والمعاني واضحة وظاهرة ، وهذا يكشف عن أن الأدب الجاهلي حين يتناول قضايا إنسانية يكون أسهل وأوضح ، سواء من حيث الألفاظ أو التراكيب .

النوع الرابع : سجع الكهان.

" السجع توافو الفاصلتين من النثر على حرف واحد في الآخر ، والتوافو :
التوافق ، وقد يطلق على الكلام المسَّجَّع ، ويجوز أن تسمى الفقرة بتمامها سجعة ،
تسمية لكل باسم جزئه " (١)

وسجع الكهان هو ما وصلنا من نثر مسجوع في شكل قطع ، أو أقوال منسوبة
لكهان الجاهلية .

وكهان الجاهلية طائفة من الكهان الذين عاشوا في العصر الجاهلي ، وكانوا يقومون
على خدمة أصنامها ، وزعموا أن هذه الطائفة تتصل بالجن ، وتستطيع أن تعرف
الأسرار .

وقد كان عرب الجاهلية يعطون كهنتهم نوعاً من القداسة ، كما أنهم كانوا يلجئون
إليهم في بعض المواقف التي تتصل بمعرفة الغيب ، أو في منازعاتهم .

(١) كشاف اصطلاحات الفنون _ سجع .

كاهن بني الحارث بن كعب يحذرهم غزو بني تميم .

كان بنو تميم قد أغاروا على لطيمة ^(١) لكسرى ، فيها مسك وعنبر وجوهر كثير ، فأوقع كسرى بهم ، وقتل المُقَاتِلَة ، وبقيت أموالهم وذراتهم في مساكنهم لا مانع ، لها وبلغ ذلك بني الحارث بن كعب من مَنَحِيج ، فمشى بعضهم إلى بعض ، وقالوا اغتنموا بني تميم ، فاجتمعت بني الحارث وأحلافها من زيد وحزم بن رِيَّان في عسكر عظيم ، وساروا يريدون بني تميم ، فحذرهم كاهن كان مع الحارث واسمه سلمة بن المُفَّل ، وقال :

"إنكم تسهرون أعقاباً ^(٢) ، وتفوزون أحبباً ، سعداً ورباباً ، وتردون مباحاً حباباً ، فتلقون عليها ضراباً ، وتكون غنيمتكم تراباً ^(٣) ، فاطيعوا أمري ولا تغزوا تميماً " ولكنهم خالفوه وقاتلوا بني تميم ، فَهَزَمُوا هزيمة نكراء .

(تاريخ الكامل لابن الأثير ١ : ٢٢٧ ، والأغانى ١٥ : ٧٠)

ويقوم الأسلوب على السجع ، وهو ظاهر التكلف ، وإذا صلقت نصيحته فهي من قبيل معرفة الكاهن بقوة الفريقين لا معرفته بالغيب .

(١) اللطيمة : العر تحمل الطيب ويز التجار .

(٢) أي يسر بعضهم عقب بعض ، فريقاً في إثر فريق .

(٣) الجبابب والأجباب جمع جب : وهو البئر الكثيرة الماء البعيدة القعر

النوع الخامس : الرسائل .

" الرسالة هي الكلام الذي أرسل إلى الغير . وخصصت في اصطلاح العلماء بالكلام المشتمل على قواعد علمية . والفرق بينها وبين الكتاب على ما هو المشهور إنما هو بحسب الكمال والتقصان ، فالكتاب هو الكامل في الفن ، والرسالة غير الكامل فيه ."

(١)

والكتاب في الأصل اسم للصحيفة مع المكتوب فيه ، وفي قوله تعالى : " يسألك أهل الكتاب أن تول عليهم كتاباً من السماء " فإنه يعني صحيفة فيها كتابة " (٢)

وقد ورد الكتاب بمعنى الرسالة في قوله تعالى :

"اذْهَبْ بِكِتَابِي هَذَا فَأَلْقِوْهُ إِلَىٰ آبِهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ . قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُوْءَ إِنِّي أَتِيَّتُ إِلَىٰ كِتَابٍ كَرِيمٍ " [النمل ٢٨ ، ٢٩]

(١) معجم اصطلاحات الفنون _ الرسالة .

(٢) للفردات لأصبهاني _ الكاف .

كتاب النعمان بن المنذر لكسرى .

وروى صاحب العقد الفريد أن النعمان بن المنذر قدم على كسرى ، وعنده وفود الروم والهند والصين ، فذكروا من ملوكهم وبلادهم ، فافتخر النعمان بالعرب وفضلهم على جميع الأمم ، لا يستثنى فارس ولا غيرها ، فأنبرى كسرى يعدد مآثر الأمم ومفاسرها ، ثم تنقص العرب ، وهجن أمرهم وامتنهم ، فرد عليه النعمان مُفنداً قوله ، مباحياً بمناقب العرب ومحاسنها .

فلما رجع إلى الحيرة ، وفي نفسه ما فيها مما سمع من كسرى ، بعث إلى بعض وجوه العرب ، فاقتصص عليهم مقالات كسرى ، وما رد عليه ، وقال لهم : الرأي أن تسيروا بجماعتكم إليها الرُّهطُ ، وتنطلقوا إلى كسرى ، فإذا دخلتم نطق كل رجل منكم بما حَضَرَه ليعلم أن العرب على غير ما ظن أو حدثه نفسه ، ثم جهزهم وكتب معهم كتاباً وهو :

" أما بعد ، فإن السملك ألقى إلي من أمر العرب ما قد علم ، وأجته بما قد فهم ، مما أحببت أن يكون منه على علم ، ولا يتلجلج في نفسه أن أمة من الأمم التي احتجزت دونه بمملكتها ، وحت ما يليها بفضل قوتها ، تبلغها في شيء من الأمور التي يتعزز بها ذوي الحزم والقوة والتدبير والمكيدة ، وقد أوفدتُ إليها الملك رهطاً من العرب ، لهم فضل في أحسابهم وأنسابهم وعقولهم وآدابهم ، فليسمع الملك ، وليحيضَ

عن جفاء إن ظهر من منطقهم ، وليُكرمني بإكرامهم وتمجيد سراجهم ، وقد نسبتهم
في أسفل كتابي هذا إلى عشائهم "

(المقدّم الفريد ١ : ١٠٣)

وتتسم الرسالة بالإيجاز والسهولة ، والبعد عن التكلف ، فهي تتصلل موضوعياً
ببؤادر ظهور العرب ، وارتفاع شأنهم ، وإحساسهم بأنهم أمة لها قدرها وقوتها ،
إلى أن ظهر الإسلام ، فانطلقوا يحملون النور الذي أنزله الله على محمد بن عبد الله إلى
جميع بقاع الأرض .

وتبدأ الرسالة بقوله : أمّا بعد ، كما تبدأ الخطبة ، وهو تقليد في موروث .

وتتسم الرسالة بالدقة والترتيب المنطقي ، والتلميح ، كما تكشف عن ثقة صاحب
الرسالة بنفسه ، وبمن وجه إليه الرسالة .

واعتام الرسالة يكشف عن إحساس بالمكانة المميزة للنعمان عند كسرى ، حيث
طلب أن يكرم الوفود إكراماً له .

النوع السادس: وصف المرأة .

أولاً : كتاب المنذر الأكبر إلى أنو شروان .

روى أن المنذر الأكبر أهدى إلى أنو شيروان جارية ، كان أصابها إذ أغار على الحارث الأكبر بن أبي شير الغساني ، فكتب إلى أنو شروان بصفتها ، فقال :

"إني قد وجهتُ إلى الملك جارية معتدلة الخلق ، لقية اللون والثغر ، يضاء قمراء ، وطفاء كحلاء ، دُعجاء خوزاء عثاء ، قنواء شماء ، برجاء رجاء ، أسيلة الحدا ، شهية المُقبل ، جفلة الشعر ، عظيمة الهامة ، بعيدة مهوى القُرط ، عيطاء عريضة

الظهر : الأسنان . ووجه أقمر : مشبه بالقمر . وقال ابن قتيبة "الأقمر : الأبيض الشديد البياض والأنثى قمراء " . ووطفاء : وصف من الوطف بالتحريك ، وهو كثرة شعر الحاجبين والعينين والأشفار مع استرخاء وطول . وكحلاء : وصف من الكحل بالتحريك ، وهو سواد يعلو الجفون يحلقه . والدعج بالتحريك والدعجة بالضم : شدة سواد العين مع مسحتها . والخور بالتحريك : شدة سواد المقلة في شدة بياضها في شدة بياض الجسد . والعين بالتحريك ، والعينة بالكسر : عظم سواد العين في سعة . وقنا الأنف : ارتفاع أعلاه ، واحد يداب وسطه ، وسبورغ طرفه ، وهو أقنى ، وهي قنواء . والشمم بالتحريك : ارتفاع قصبه الأنف وحسنها واستواء أعلاها وانتصاب الأرنبة ، وهو أشم ، وهي شماء . والبرج بالتحريك : تباعد ما بين

الصدر ، كاعبَ الثدي ، ضخمة مُشاشِ المنكب والقصد ، حسنة
المعصم ، لطيفة الكف ، سبطة البطن ، ضامرة البطن ،
خميسة الخصر ، غرثي الوشاح ، رَداحَ الأقبال ، رابية الكفل ، لَفَاءُ
الفخذين ، رِباَ الرُؤدِف ، ضخمة الماكمتين ، عظيمة الركبة ، مُفَقِّمة الساق ، مُشَبَّعة
الحفَّال ، لطيفة الكعب والقدم ، قَطُوفَ المعشي ، مِكْسَالُ الضحَى ، بَضْعة

الحاجبين ، وقبل هو سمة العين في شدة يبايض صاحبها ، وقبل سمة يبايض العين وعظم المقلنة
وحسن الحدقة ، وقبل أن يكون يبايض العين محملاً بالسواد كله . والرجح بالتحريك دقة
الحاجبين في طول .

الحلحله الأسيل : الطويل المسترسل ؛ وفعله ككرم . وفي الطيوري وابن الأثير . "شبهة القد" محل قوله
"شبهة القبل" والشعر الجلل : الكثير للتلط ، وفعله كسمع وكرم ، والمائة : الرأس .

بعيدة مهوى القرمط : كناية عن طول العنق ، قال الشاعر

أكلت دما إن لم أرمك بضرة بعيدة مهوى القرمط طيبة النشر

والعبط محركة : طول العنق والعبط أيضاً محركة : طول العنق وحسنه ، أو الطول عامة . وكعب
الثدي كضرب ونصر : لحد . والمشاش جمع مشاشة : وهي ما أشرف من عظم المنكب . والمعصم :
موضع السوار (أو اليد) وسبطة : طويلة . وفي الطيوري وابن الأثير "لطيفة طي البطن" بدل قوله
"ضامرة البطن" . وخميسة : ضامرة .

الغرث بالتحريك : الجوع ، وهو غرثان وهي غرثى . والوشاح بالضم والكسر أدم عريض يرصع
بالجوهر تشبه للمرأة بين عاتقها وكشحيها ، ويقولون امرأة غرثي الوشاح : أي خميسة البطن
دقيقة الخصر ، ووشاح غرثان : لا يملؤه الخصر ، فكأنه غرثان . وامرأة رَداح : عجزاء ، ثقيلة
الأوراك ، تامة الحلق . والأقبال بالفتح : ما استقبلك من مشرف ، جمع قبل بالتحريك . والمعن
: أنثى رابية الوركين مشرفهما ، أو هو الإقبال بالكسر : أي يمتلئ ما تقبل به من ساقبها .
ووركها . وفي الطيوري وابن الأثير "رداح القبل" والكفل : العجز واللفاء : الضخمة الفخذين .
وريا : مثقلة ، مؤنث ريان . والرردف بالكسر : الكفل والعجز ، وعص بعضهم به عزيمة المرأة
، والجمع أرداف ، والروادف : الأعجاز ، قال ابن سيده : ولا أدري أمر جمع ردف نادر أم هو

الْمُتَجَرِّدُ ، مَمُوعاً لِلسَّيِّدِ ، لَيْسَتْ بِخُفْسَاءَ وَلَا سَفْعَاءَ ، رَقِيقَةُ الْأَنْفِ ، عَزِيزَةُ
النَّفْسِ ، لَمْ تَلْعَلْ فِي بُؤْسٍ ، حَيَّةٌ حَصِينَةٌ رَزِينَةٌ ، حَلِيمَةٌ وَكْنِيَّةٌ ، كَرِيمَةُ الْخَالِ ، تَقْتَصِرُ
عَلَى نَسَبِ أَبِيهَا دُونَ فَصِيلَتِهَا ، وَتَسْتَعْفِي بِفَصِيلَتِهَا دُونَ جِمَاعِ قَبِيلَتِهَا قَدْ أَحْكَمَتْهَا
الْأُمُورُ فِي الْأَدَبِ ، فَرَأَيْهَا رَأَى أَهْلُ الشَّرَفِ ، وَعَمَلُهَا عَمَلُ أَهْلِ الْحَاجَةِ ،
صَنَاعُ الْكَفَّينِ ، قَطِيعَةُ اللِّسَانِ ، رَهْوَةُ الصَّوْتِ سَاكِنَتُهُ ، تَزِينُ الْوَلِيَّ ، وَكُشِينُ
الْعَدُوِّ ، إِنْ أَرَدْتُهَا اشْتَهَتْ ، وَإِنْ تَرَكْتُهَا انْتَهَتْ ، لِحْمَلُقُ عَيْنِهَا ، وَنَحْمَرُ وَجْهَتِهَا
، وَقَدْ هَلَبْتُ شَفْعَهَا ، وَهَبَذْتُكَ الْوَبَّةَ إِذَا قَمْتُ ، وَلَا تَجْلِسْ إِلَّا بِأَمْرِكَ إِذَا جَلَسْتُ .

جمع رادفة . ولما كانه وتكسر كانه : لحمه على رأس الورك . ومفمعة . ممتلئة . وأراد بالخلخال
للخلخال : أي موضعه من الساق .

القطوف من الدواب: للتقارب الخطو البطيء ، وقد يستعمل في الإنسان ، وفعله كضرب ومكسبال
الضحي : كناية عن التمتع ، وهو كقول امرئ القيس "تكرم الضحى لم تتطلق عن تفضل"
والهضة : الرخصة الجسد الرقيقة الجلد المتلفة . وللتجرد إن كسرت راءه ، فهو الجسم : أي
الجسم المتجرد ، وإن فتحت فهو مصدر ميمي : أي بضمة عند التجرد .
الخنس بالتحريك : تأخر الأنف عن الوجه مع ارتفاع قليل في الأرنبة ، وهو أخص وهي خنساء .
والسفع بالتحريك ، والسفعة بالضم : في الوجه مواء في عهدي للمرأة الشاحبة ، وفي الطوري وابن
الأثير : " ذليلة الأنف ، عزيزة النفر " وعليه ، فمعنى ذليلة الأنف ألما طيبة سلسة القياد .
الحصينة : العفيفة . والركنية : الرزينة .
امرأة صناع اليمين : ماهرة حاذقة . وقطعية : مقطوعة ، والمعنى ألما تكلف لسانها ، ليست بكسوة
الكلام ولا بهجة .
الرهو : الساكن ، والرهو : للمكان للتحفض (والمرتفع أيضاً) والمعنى : ساكنة الصوت منخفضة
وفي الطوري وابن الأثير : " تزين البيت " محل قوله " تزين الولي " .

يقوم الأسلوب على السهولة والوضوح ، والكنايات التي تعارف عليها الجاهليون ، ولا نجد التزاماً للسمع ، وإن كنا نجد المنفرَ يعتمد على التجنيس الصوري في تشكيل الرسالة ، بحيث يشعر القارئ أن هناك إيقاعاً صوتياً ينتظم الرسالة ، وهو إيقاع لا يقوم على التزام الكاتب بنوع من أنواع البديع ، فهناك مواضع قليلة مسجوعة ، وما عدا ذلك ، استخدم الكاتب الجنس بأنواعه .

أما من حيث المحتوى فقد تضمنت الرسالة وصفاً للمرأة ، ويمثل هذا الوصف جماع ما اتفق عليه الجاهليون من أوصاف للمرأة الجميلة ، وهو أقرب إلى يكون حلاً للمعتقد ، أو ثراً للمنظوم من الشعر ، فقد جمعت الرسالة صفات المرأة الجسمية في إطار المنظور الجاهلي الذي يجده عند شعراء ذلك العصر .

لكن الذي أضافته الرسالة هو تلك الخصال والأخلاق ، حيث يصفها بأنها سموع للسيد ، عزيزة النفس ، لم تُعَدَّ في بوس ، حية ، حصينة ، رزينة ، حليلة ، ركيعة ، كريمة الخصال ، تعز بنسب أبيها ، ثم فصليتها ، ثم قبيلتها . قد أحكمتها الأمور في الأدب ، شريفة الرأي ، ماهرة حاذقة ، تكف لسانها ، خفيضة الصوت ، تزين وليها ، وتشين عدوها ، إن أرادها البعل اشتتت ، وإن تركها انتهت ، حية محجول تقف إذا وقف زوجها احتراماً ، ولا تجلس إلا إذا جلس .

وهي صفات الزوجة الصالحة التي تتخلق بأخلاق النساء الفضليات .

ويلفت نظرنا أن كل صفة من صفات المرأة الجسدية تمثل بانية من بانيات المعجم الشعري لنموذج المرأة في الشعر الجاهلي .

ثانياً : حديث بعض مقاول حير مع ابنه .

قال : أخبرني يا عمرو أي النساء أحبُّ إليك ؟ قال : المَرْكَوْلَةُ اللِّفَاءُ ، المَمْكُورَةُ الجِلْدَاءُ ، ، التي يَشْفَى السَّقِيمَ كَلَامُهَا ، وَيُفْرِى الْوَصْبَ لِمَائِهَا ، التي إِنْ أَحْسَنْتَ إِلَيْهَا شَكَرَتْ ، وَإِنْ أَسَأْتَ إِلَيْهَا صَبَرَتْ ، وَإِنْ اسْتَعْبَاهَا أَعْتَبَتْ ، الْفَاتِرَةُ الطَّرْفَ ، الطَّافِلَةُ الْكَفَ ، الْعَمِيمَةُ الرَّدْفَ . قال : مَا تَقُولُ يَا رَبِيعَةُ ؟ قال : لَعَنَ فَأَحْسَنُ ! وَغَيْرَهَا أَحَبُّ إِلَيَّ مِنْهَا . قال : وَمَنْ هِيَ ؟ قال : "الْفَتَانَةُ الْعَيْنِينَ ، الْأَسِيلَةُ الْخَدَيْنِ ، الْكَاعِبُ الْفَدَيْنِ ، الرَّدَاحُ الْوَرَكَيْنِ ، الشَّاكِرَةُ لِلْقَلِيلِ ، الْمُسَاعِدَةُ لِلْحَالِلِ ، الرَّغِيمَةُ الْكَلَامِ ، الْجَمَاءُ الْعِظَامِ ، الْكَرِيمَةُ الْأَخْوَالِ وَالْأَعْمَامِ ، الْعَذْبَةُ اللَّذَامِ .

قال : فَأَيُّ النِّسَاءِ أَبْغَضُ إِلَيْكَ يَا عَمْرُو ؟ قال : الْفَتَانَةُ الْكَلْدُوبُ ، الظَّاهِرَةُ الْعُيُوبُ ، الطَّوَافَةُ الْمُبُوبُ ، الْعَابِسَةُ الْقَطُوبُ ، السَّابِغَةُ الْوُثُوبُ ، الَّتِي إِنْ تَنَمَّيَا زَوْجَهَا عَانَتْهُ ، وَإِنْ لَانَ لَهَا أَهَانَتْهُ ، وَإِنْ أَرْضَاهَا أَغْضَبَتْهُ ، وَإِنْ أَطَاعَهَا عَصَتْهُ ، قال : مَا تَقُولُ يَا رَبِيعَةُ ؟ قال : بَسْ وَاللَّهِ الْمَرْأَةُ ذَكَر ! وَغَيْرَهَا أَبْغَضُ إِلَيَّ مِنْهَا . قال : وَأَيُّنَهُنَّ الَّتِي هِيَ أَبْغَضُ إِلَيْكَ مِنْ هَذِهِ ؟ قال : السَّالِطَةُ اللِّسَانِ ، الْمُؤَذِيَةُ لِلْجِيرَانِ ، النَّاطِقَةُ بِالْبَهْتَانِ ، الَّتِي وَجْهَهَا عَابَسَ ، وَزَوْجَهَا مِنْ غَيْرِهَا آيَسَ ، الْبَقِيَّ إِنْ عَانَيْهَا زَوْجَهَا وَكَرَّهَتْهُ ، وَإِنْ نَاطَقَهَا انْتَهَرَتْهُ . قال رَبِيعَةُ : وَغَيْرَهَا أَبْغَضُ إِلَيَّ مِنْهَا . قال : وَمَنْ هِيَ ؟ قال : الَّتِي شَقِيَ صَاحِبُهَا ، وَخَزِيَ خَاطِبُهَا ، وَانْتَضَحَ أَقَارُهَا .

يجمع الحديث وصفاً لأحب النساء إلى الرجل ، وهو وصف يدور في الإطار الجاهلي الذي يحدّه في الشعر ، ووجدناه ملخصاً في الرسالة السابقة .

وفي هذا الحديث ما تضمنه من وصف لأبغض النساء عند الرجل : وهي النمامة الكلوب ، الظاهرة العيوب إلى آخر الصفات التي تضمنها الحديث .

وهي نماذج للمرأة السيئة التي تعوذ بالله من شرها ، ولا شك أن هذه الأحاديث كانت معروفة عند الجاهليين ، وكان لها تأثير في وعي المجتمع بالمرأة المحبوبة ، وغير المحبوبة ، وهو حديث أثر في الشعر وتأثر به .

ويقوم أسلوب الحديث على ما يمكن أن نسميه بالسجع المزدوج ، فالجمل قصيرة تتكون من جزئين يتناظران وجزئي الجملة التي بعدها تناظراً من حيث الصيغة والصوت على هذا النحو :

الهـر كولة — اللفاء .

الممكورة — الجليداء .

إن أحسنت إليها — شكرت .

وإن أسأت إليها — صبرت .

الفاترة — للطرف .

الطفلة — الكف .

الميمية — الردف .

الفتانة — العينين .

الأميلة — الخدين .

الكاعب ———— الثديين .

المرادح ———— الوركين .

الشاكرة ———— للقليل .

هذا الحديث متميز من ثلاثة نواح :-

الأولى : أنه يمثل نوعاً جديداً من المناظرة ، حيث إن هؤلاء النسوة بعد أن تحدثن عن أفضل النساء وأفضل الرجال تنافرن إلى كاهنه في الحي ، لتحكم على أقوالهن .
والثاني : أنه يتضمن صفات للرجل من وجهة نظر المرأة ، وهي صفات هم الرجال ، كما هم النساء ، فإذا كان الرجل قد ذَكَرَ رَأْيَه في المرأة ، فإن ذَكَرَ المرأةَ رَأْيَهَا في الرجل ليس قليل الأهمية .

وهي صفات تتصل بنموذج الرجل حسب التصور الجاهلي ، وبهمنا ما يتصل أكثر بعالم المرأة ، وهو أن الرجل الكامل عندهن من لا يغير الحُرَّة ، ولا يتخذ الضُرَّة .
والثالثة : هو وصف المرأة للمرأة ، فالمرأة أعرف بمنسها ، وهي صفات تتصل بالأخلاق والسلوك أكثر من الوصف الجسمي ، وكأن المرأة — مع اهتمامها بحسبها — ترى أن رسالتها أكثر من إشباع الغرائز وإشاعة الفتنة .

وإذا تأملنا بعض النماذج الشعرية الجاهلية في وصف المرأة نجد أن ما ورد في الرسالة يتطابق إلى حد بعيد عنها .

يقول الأعرشي : [د / ١٦١]

لها قَدَمٌ رِيًّا سِبْاطٌ بَنَاشِها	قد اعتدلت في حسنٍ خَلَقٍ مُبْتَلِ
وساقان مَارَ اللَّحْمِ مَوْرَأَ عَلِيها	إلى منتهى خَلْعَها المُتَصَنَّفِ
نِيفٌ كَقَصِي البَانِ تَرْتَجُجُ إنْ مَثَتْ	ديبٌ قَطَا البَطْحَاءِ في كُلِّ مَثَلِ
وتَلَيَّانِ كالرُّمَّانَتَيْنِ وَجِيهَتَا	كحيدٍ غَزَالٍ غَمِيرٍ أَنْ لَمْ يُعْطَلِ
وَيَضْحَكُ عَنْ غَرِّ الثَّنَابَا كَأَنَّهُ	ذُرَى أَفْحَوَانٍ بَيْتُهُ لَمْ يُقْلَلِ

ويقول النابغة : [٧٠ / د]

صَفَاءُ كَالسَّيَّاءِ أَكْمَلَ خَلْقَهَا	كَالْعُصْنِ فِي غُلُوَائِهِ الثَّأْوَدِ
والبطن ذو عَكَنِ لَطِيفِ طَيِّبَةٍ	والتَّخَرُّ تُنْفَعُهُ بِشَدِيدِ مَقْعَدِ
مُحْطَوِّطَةٌ لِلتَّنِينَ غَيْرُ مُفَاضَةٍ	رَبَا الرُّوَادِفِ بَضَّةُ الْمُتَجَرِّدِ

و يقول امرؤ القيس : [٤٠ / د]

مُهَفَّفَةٌ بِيضَاءُ غَيْرُ مُفَاضَةٍ	تَرَأَّبُهَا مَصْقُولَةٌ كَالسَّحْنَحَلِ
و جِيْدٍ كَحَبِيلِ الرَّثَمِ لَيْسَ بِفَاحِشٍ	إِذَا هِيَ نَصْتِهِ وَ لَا عَمَطَلِ
و تُضْحِي فَتَيْتُ الْمِسْلُ فَوْقَ فِرَاشِهَا	نَعُومُ الضَّحَى لَمْ تُتَطَلِّقْ عَنْ تَفَضُّلِ

و هكذا نرى أن النثر قد تضمن وصفاً للمرأة ، اتفق في الأعم الأغلب مع وصف

الشعراء .

ثالثاً : تنافر العجفاء بنت علقمة وصواحبها إلى الكاهنة السعدية

روى أن العجفاء بنت علقمة السعدية ، وثلاث نسوة من قومها ، خرجن من فأتعن بروضة يتحدثن فيها ، فوافين بها ليلاً في قمر زاهر ، وليلة طَلْقَة ساكنة ، وروضة مُغْشِيَة خِمَيطَة ، فلما جلسن قلن : ما رأيناه كالليلة ليلةً ، ولا كهذه الروضة روضة أطيب ريحاً ولا أنضر ، ثم أفضن في الحديث ، فقلن : أيُّ النساء أفضل ؟ قللت إحداهن : الحُرُود ^(١) الودود الولود . قالت الأخرى : خيرهن ذات الفناء ^(٢) ، وطيب الفناء ، وشدة الحياء . قالت الثالثة : خيرهن السموم الجموع ، النفوع غير المنوع . قالت الرابعة : خيرهن الجامعة لأهلها ، الوداعة الرافعة ، لا الواضعة . قلن : فأَيُّ الرجال أفضل ؟ قالت إحداهن : خيرهم الحظي ^(٣) الرضي ، غير الحظي ^(٤) البطي . قالت الثانية : خيرهم السيد الكريم ، ذو الحسب العميم ، والجد القديم . قالت الثالثة : خيرهم السخي ، الوفي الرضي ، الذي لا يُبَيِّر ^(٥) الحُرّة ، ولا يتخذ العُترة . قالت الرابعة : وأيكن

(١) الحُرود والخريد والحريدة : الحية الطويلة السمكة الخافضة الصوت للمسترة .

(٢) الكفاية وللنفعة .

(٣) الحظي : ذو الحظوة والمكانة عند زوجته ، والحظية كذلك .

(٤) رجل حظي ككثف وشداد وصبور : مقتر يحاسب أهله بما ينفق عليهم ، وفي مجمع الأمثال " غير الحظال ، ولا التبال " والتبال بالتشديد من التبل (يفتح فسكون) وهو الحقد.

(٥) أغار امرأته : تزوج عليها .

(٦) الدورز والظفر .

، إن في أبي تَنَتَكُنْ ، كرمَ الأخلاق ، والصدق عند الثلاق ، والقَلَج (٦) عند السَّباق ،
وبِحَمْدِهِ أَهْلُ الرِّفَاق . قالت العجفاء عند ذلك : كل فتاة بأبيها مُعْجَبَةٌ .

وفي بعض الروايات أن إحداهن قالت : إن أبي يَكْرُمُ الجار ، وَيُعْظِمُ
الْخِطَارَ (١) ، وَيَنْحَرُ الْعِشَارَ (٢) ، بَعْدَ الْخُورِ (٣) ، وَيَحْمِلُ الْأُمُورَ الْكِبَارَ ، وَيَأْنِفُ
مِنَ الصَّغَارِ ، فَقَالَتِ الثَّانِيَةُ : إن أَبِي عَظِيمُ الْخَطَرِ ، مَنِيْعُ الْوَزْرِ ، عَزِيزُ الْبَفْرِ ، يُخَمِّدُ
مِنَ الْوَرْدِ وَالصَّنَدَرِ ، فَقَالَتِ الثَّالِثَةُ : إن أَبِي صَدُوقُ اللِّسَانِ ، حَدِيدُ الْجَنَانِ ، رَذُومُ
الْجَفَانِ ، كَثِيرُ الْأَعْوَانِ ، يُرْوِي السَّنَانَ ، عِنْدَ الطَّعَانِ ، قَالَتِ الرَّابِعَةُ : إن أَبِي كَرِيمُ
النِّزَالِ ، مُنِيفُ الْمَقَالِ ، كَثِيرُ النِّوَالِ ، قَلِيلُ السُّوَالِ ، كَرِيمُ الْفِعَالِ .

ثم تنافرن إلى كاهنه معهن في الخي ، فقلن لها : اسمعي ما قلنا ، واحكمي بيننا
واعدي ، ثم أعددن عليها قولهن ، فقالت هن : " كل واحدة منكن ماردة ، بأبيها
واجدة ، على الإحسان جاهدة ، لِصَوَاحِبِهَا حاسدة ، ولكن اسمعن قولِي : خير
النساء المبقية على بعْلِها ، الصابرة على الصُّرَاءِ مخافة أن ترجع إلى أهلها مُطْلَقَةً ، فهي
تؤثر حظ زوجها على حظ نفسها ، فتلك الكريمة الكاملة ، وغير الرجال الجواد
البطل ، القليل الفشل ، إذا سألَه الرجل ، أَلْفَاه قَلِيلُ الْعِلَلِ ، كَثِيرُ الثَّقَلِ ، ثم قلت :
كل واحدة منكن بأبيها معجبة .

(جميع الأمثال ٢ : ٥٤ وجمهرة الأمثال ٢ :

(١) الخطار جمع خطر كسبب وهو السبق يتراهن عليه .

(٢) العشار جمع عشاء كنفساء وهي من النوق التي مضى لحملها عشرة أشهر أو ثمانية .

(٣) الحوار بالضم وقد يكرس : وله الناقة ساعة تضعه أو إلى أن يفصل عن أمه .

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

دواوين الشعراء الجاهليين

- ١- أبو داؤود الإيادي : ديوانه - الملحق بكتاب (دراسات في الأدب العربي)
جوستاف فون غرنباون ، ترجمة : د. إحسان عباس وآخرين ، دار مكتبة الخيالة
بيروت ١٩٥٩ .
- ٢- أبو قيس صيفي بن الأسلت الأوسي الجاهلي ، ديوانه - تحقيق د. حسن محمد
باحودة مكتبة التراث بالقاهرة - ١٩٧٣ .
- ٣- الأعشى الكبير : ميمون بن قيس ، ديوانه - تحقيق د. محمد محمد حسين دار
النهضة العربية بيروت ١٩٧٤ .

- ٤- الأوفه الأودي : ديوانه - تحقيق عبد العزيز الميمى ، مطبعة لجنة التأليف والنشر . ١٩٣٧ .
- ٥- بشر بن أبي حازم : ديوانه - تحقيق د. عزة حسن - مطبوعات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٦٠ .
- ٦- محمد بن أبي مقل : ديوانه - تحقيق د. عزة حسن - مطبوعات وزارة الثقافة بدمشق ١٩٦٢ .
- ٧- طرفة بن العبد : ديوانه - تحقيق د. علي الجندي - مكتبة الأنجلو المصرية .
- ٨- امرؤ القيس ابن حجر الكندي : ديوانه - لأبي الحجاج يوسف بن سليمان بن عيسى المعروف بالأعلم الشتمري - تحقيق الشيخ أبي شنب - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر .
- ٩- أمية بن أبي الصلت : ديوانه - تحقيق سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكتلب - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت .
- ١٠- أوس بن حجر : ديوانه - تحقيق د. محمد يوسف نجم - دار صادر بيروت . ١٩٦٧ .
- ١١- حاتم الطائي : ديوانه - طبعة لندن ١٩٨٢ .
- ١٢- الحادرة : قطبة بن أوس بن محسن الذبياني : ديوانه - إملأه أبي عبد الله محمد بن العباس الزبيدي عن الأصمعي - تحقيق د. ناصر الأسد - دار صادر بيروت ١٩٧٣ .
- ١٣- الحارث بن حازم الشكري : ديوانه - تحقيق فريتس كرنكسو - المطبعة الكاثوليكية ١٩٢٢ .

- ١٤- حسان بن ثابت : ديوانه - تحقيق د. سيد حنفي حسنين - دار المعارف . ١٩٨٣ .
- ١٥- الخرنق بنت بدر بن هفان : ديوانها - تحقيق د. حسين نصار - مطبعة دار الكتب ١٩٦٩ .
- ١٦- الخنساء : مفاخر بنت عمرو بن الحرث بن الشريد : أنيس الجلساء - شرح ديوان الخنساء ، مجهول الشارح - تحقيق الأب لويس شيخو - المطبعة الكاثوليكية ١٨٩٦ .
- ١٧- ذو الإصبع العلواني : ديوانه - جمعه وحققه - عبد الوهاب محمد العدواني وعبد نايف الدليمي - العراق - الموصل ١٩٧٣ .
- ١٨- زهير بن أبي سلمى : ديوانه - صنفه الأمام أبي العباس أحمد بن يحيى بن زيدان الشيباني ثعلب ، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٤٤ ، الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٤ .
- ١٩- سلامة بن جندل : ديوانه - تحقيق لويس شيخو - المطبعة الكاثوليكية ، بيروت ١٩١٠ .
- ٢٠- السموع : ابن عاديا : ديوانه - دار صادر بيروت - تحقيق كرم البستاني .
- ٢١- محميد عبد بني الحسحاس : ديوانه - تحقيق عبد العزيز الميمني نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب ١٩٥٠ - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥ .
- ٢٢- الشنفرى : ديوانه - تحقيق عبد العزيز الميمني - مطبعة لجنة التأليف والنشر . ١٩٣٧ .
- ٢٣- عامر بن الطفيل : ديوانه - رواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري عن أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب ، دار بيروت للطباعة والنشر ١٩٦٣ .

- ٢٤- عبيد بن الأبرص : ديوانه - تحقيق سير شارلس لبال - دار المعارف بمصر .
- ٢٥- عدي بن زيد العبادي : ديوانه - تحقيق محمد جبار المعيد ، مطبعة الجمهورية بغداد ١٩٦٥ .
- ٢٦- عروة بن الورد : ديوانه - شرح بن السكيت ، تحقيق عبد المعين الملوحي ، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي ١٩٦٦ .
- ٢٧- عمرو بن شأس الأسدي : ديوانه ، يحيى الجهوري ، دار القلم ، الكويت ١٩٨٣ .
- ٢٨- عمرو بن قميعة : ديوانه ، تحقيق حسن كامل الصوري ، نشره معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية ، مطابع دار الكاتب العربي ١٩٧٠ .
- ٢٩- عمرو بن كلثوم : ديوانه - تحقيق فريتس كرنكر ، المطبعة الكاثوليكية ١٩٢٢ .
- ٣٠- علقمة الفحل : ديوانه - شرح : الأعلام الشنتمري ، تحقيق ، لطفى الصقال و درية الخطيب مراجعة فخر قباوة ، دار الكتاب العربي بحلب ١٩٦٩ .
- ٣١- عترة : ديوانه - دراسة علمية محققة على ست نسخ مطبوعة ، تحقيق ، محمد سعيد مولوي ، المكتب الإسلامي ، بيروت ١٩٧٠ .
- ٣٢- قيس بن الخطيم : ديوانه - تحقيق د. ناصر الدين الأسد ، دار صادر بيروت ١٩٦٧ .
- ٣٣- كعب بن زهير : ديوانه - رواية أبي سعيد السكري ، دار القاموس الحديث ، بيروت ١٩٦٨ .
- ٣٤- لبيد بن ربيعة العامري : ديوانه - دار صادر بيروت .

٣٥- التلمس الضبعي : ديوانه - رواية الأثرم وأبي عبيدة عن الأصمعي ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، نشره معهد المخطوطات العربية ، ١٩٧٠ .

٣٦- المثقب العبدى : ديوانه - تحقيق حسن كامل الصيرفي الشركة المصرية للطباعة والنشر ١٩٧١ .

٣٧- النابغة - زياد بن عمرو بن معاوية : ديوانه - تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار المعارف بمصر .

٣٨- النمر بن تولب : ديوانه - صنفه د. نوري حمودي القيسي ، مطبعة المعارف بغداد ١٩٦٩ .

دواوين الشعراء غير الجاهليين :

٣٩- أبو الطيب المتنبي : ديوانه - شرح أبي البقاء العكبري ، تحقيق مصطفى السقا وآخرين دار المعارف بيروت .

٤٠- أبو تمام : حبيب بن أوس الطائي ، ديوانه ، تحقيق د. شامين عطية ، مراجعة الأب بولس الموصللي ، مكتبة الطلاب والكتاب اللبناني بيروت ١٩٦٨ .

المجموعات والاختيارات

أ- للقدمات :

٤١- البحتري : ديوان الحماسة ، تعليق كمال مصطفى ، المطبعة الرحمانية بمصر ١٩٢٩ .

٤٢- أبو تمام : ديوان الحماسة - شرح التبريزي ، عالم الكتب بيروت - وشرح المرزوقي نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون ١٩٥٢ القاهرة .

- ٤٣- ابن الشجري ، هبة الله بن علي أبو السعادات العلوي ، مختارات شعراء العرب ، تحقيق علي محمد الجاوي ، دار نهضة مصر ١٩٧٥ .
- ٤٤- الأعلام الشنتمري : يوسف بن سليمان بن عيسى ، أشعار الشعراء الستة الجماهليين ، منشورات دار الأفاق الجديدة - بيروت - تحقيق لجنة إحياء التراث العربي ط ٢ - ١٩٨١ .
- ٤٥- الزوزني ، أبو عبد الله الحسين بن أحمد ، شرح المعلقات السبع ، دار الجيل بيروت ، ١٩٧٢ .
- ٤٦- الأصمعي - أبو سعيد عبد الملك بن قريب ، الأصمعيات ، تحقيق أحمد محمد شاكر ، عبد السلام هارون ، دار المعارف بمصر ١٩٧٦ .
- ٤٧- القرشي - أبو زيد محمد بن أبي الخطاب ، جمهرة أشعار العرب دار مصادر بيروت .
- ٤٨- المفضل الضبي : المفضليات ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، دار المعارف مصر ط ٥ - ١٩٦٣ .
- ٤٩- الهذليين : ديوان الهذليين - الدار القومية للطباعة والنشر نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب .

ب- للمحدثين :

- ٥٠- أحمد زكي صفوت ، جمهرة خطب العرب ، المكتبة العلمية ، بيروت .
- ٥١- نفسه ، جمهرة رسائل العرب ، دار المطبوعات العربية .
- ٥٢- حسن السندي ، أشعار المراقبة والنوايع وأخبارهم ، جمع وتحقيق ، ملحق بديوان امرئ القيس ، المكتبة الثقافية بيروت ط ٧ - ١٩٨٢ .

٥٣- سليمان العطار ، شرح المعلقات السبع ، تيسيط للشروح القديمة وتحليل دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٨٢ .

٥٤- د. عبد الكريم يعقوب ، أشعار العامرين الجاهليين ، دار الحوار ١٩٨٢ جمع وتحقيق .

٥٥- لويس شيخو ، شعراء النصرانية مكتبة الآداب القاهرة ١٩٨٢ ، جمع وتحقيق

٥٦- مطاوع الصفدي ، إيلي حاوي ، مراجعة د. خالد حاوي ، موسوعة الشعر العربي جمع وتحقيق شركة خياط للكتب - بيروت .

مصادر قديمة أخرى :

٥٧- الآمدي - أبو القاسم الحسن بن بشر المولف والمختلف في أسماء الشعراء وأنسابهم تصحيح وتعليق أ.د. كرنكو ، مكتبة القدس ط ١ بيروت .

٥٨- الألوسي - السيد محمود شكري ، بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب ، تحقيق محمد مجت الكوثري ، مطبعة مصر ١٣٤٢هـ .

٥٩- البغدادي - عبد القادر بن عمر ، حزانة الأدب ، تحقيق عبد السلام هارون ، دار الكاتب العربي .

٦٠- ابن كثير - الحافظ عماد الدين أبو الفداء القرشي الدمشقي . تفسير القرآن العظيم مكتبة التراث الإسلامي - سوريا - حلب - الناشر مكتبة النهضة الحديثة بمصر .

٦١- ابن الأثير - ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، تحقيق د. أحمد الحوفي ، د. بدوي طبانة ، دار النهضة مصر ط ٢ .

- ٦٢- ابن رجب الخليلي ، كشف الكربة في وصف حال أهل الغربه — دار الدعوة بالإسكندرية . ١٩٨٣ .
- ٦٣- ابن رشيقي — أبو علي الحسن بن رشيقي القسرواني الأزدي — العمدة في عمارين الشعر وآدابه ونقله — تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجليل ببيروت ط٤ ١٩٧٢ .
- ٦٤- ابن عبد ربه — العقد الفريد ، لجنة التأليف والترجمة ١٩٤٩ القاهرة .
- ٦٥- ابن رشيقي ، الشعر والشعراء — دار للمعارف بمصر ١٩٦٩ .
- ٦٦- ابن قيم الجوزية — شمس الدين أبو بكر عبد الله محمد ، أعبار النساء — مطبعة للتقدم العلمية بمصر ١٣٩١ هـ .
- ٦٧- ابن مالك ، تسهيل الفوائد وتكميل المقاصد ، تحقيق محمد كامل بركلت ، دار الكاتيب العربية ١٩٦٨ .
- ٦٨- ابن هشام الأنصاري — محمد عبد الله جمال الدين — شلور الذهب في معرفة كلام العرب تحقيق محيي الدين عبد الحميد .
- ٦٩- نفسه ، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، مكتبة محمد علي صبيح .
- ٧٠- الراغب الأصبهاني ، المفردات في غريب القرآن ، دار المعرفة ، بيروت .
- ٧١- التهانوي كشاف اصطلاحات الفنون ، مكتبة لبنان ١٩٩٦ م .
- ٧٢- أبو هلال العسكري ، الصنائع ، تحقيق محمد أمين الخانجي ، مطبعة صبيح
- ٧٣- أبو فرج الأصفهاني ، الأغاني ، طبعة الهيئة المصرية العامة ، وطبعة دار الشعب .

- ٧٤- جلال الدين محمد بن أحمد الحلبي ، و جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي .
- ٧٥- تفسير الجلالين ، مكتبة المثنى - بيروت - دار إحياء التراث العربي - بيروت .
- ٧٦- الزنجشيري - أبو القاسم محمود بن عمر ، المفصل في علم العربية ، دار الجيل بيروت ط٢ .
- ٧٧- السجستاني - أبو حاتم ، سهل بن محمد ، كتاب المعمرين والوصايا ، تحقيق عبد المنعم عامر . طبع مطبعة ومكتبة عيسى البابي الحلبي وشركاه ١٩٦١
- ٧٨- عبد الرحمن بن خلدون ، مقدمة بن خلدون - تحقيق د. عبد الواحد وائي ، لجنة البيان العربي ١٩٦٢ .
- ٧٩- عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق السيد محمد رشيد رضا ، مطبعة صبيح ، ط ٦ - ١٩٦٠ .
- ٨٠- العلوي اليمني ، الطراز ، طبعة دار الكتب .
- ٨١- القالي - أبو علي إسماعيل بن القاسم ، كتاب الأمالي في لغة العرب ، دار الكتب العلمية بيروت ١٩٧٨ .
- ٨٢- القزويني - جلال الدين أبو عبد الله محمد ، الإيضاح في علوم البلاغة - مكتبة محمد علي صبيح ١٩٧١ .
- ٨٣- قدامة بن جعفر - أبو الفرج ، نقد الشعر ، تحقيق د. محمد عبد المنعم عفاحي ط١ ١٩٧٨ مكتبة الكليات الأزهرية .
- ٨٤- المبرد - أبو العباس محمد بن يزيد ، الكامل ، مكتبة المعارف - بيروت - صححت بمعرفة لجنة من المحققين .

- ٨٥- محمد بن حبيب ، الحبر ، تحقيق ايلزه لختن ، طبع الهند ١٩٤٢ .
- ٨٦- محمد بن علي بن محمد الجرجاني ، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة ، تحقيق د. عبد القادر حسين ، دار لمضة مصر ١٩٧٧ .
- ٨٧- المرتضى - الشريف أبو القاسم ، الأمالي ، مطبعة الخانجي القاهرة ط ١ .
- ٨٨- المرزباني - أبو عبد الله محمد بن عمران ، معجم الشعراء ، تصحيح وتعليق أ.د. كرككو ، مكتبة القلنس بيروت ط ١ .
- ٨٩- نفسه ، الموشع في مأخذ العلماء على الشعراء ، تحقيق محب الدين الخطيب ط ٢ المطبعة السلفية - القاهرة - ١٣٨٥ هـ .
- ٩٠- الميداني أبو الفضل أحمد بن محمد النيسابوري ، مجمع الأمثال ، مكتبة عبد الرحمن محمد بالأزهر ١٣٥٢ هـ .
- ٩١- النويري - شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب ، نهاية الأرب في فنون الأدب ، دار الكتب المصرية ١٩٣٩ .

ثانياً : المراجع

المراجع العربية الحديثة :

- ٩٢- د. إبراهيم عبد الرحمن ، قضايا الشعر في النقد الأدبي ، ج ١ مكتبة الشباب .
- ٩٣- د. أحمد جمال العمري ، الشعراء الخفاء ، دار المعارف ١٩٨١ .
- ٩٤- د. أحمد صالح العلي ، محاضرات في تاريخ العرب ج ١ ط ٣ مطبعة الإرشاد بغداد ١٩٦٤ .

- ٩٥- أحمد الشايب ، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني ، ط ٥
مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٩ .
- ٩٦- أحمد أمين ، فجر الإسلام ، مكتبة النهضة المصرية ، ط ١٢ ١٩٧٨ .
- ٩٧- د. أحمد كمال زكي ، الأساطير - دراسة حضارية مقارنة - مؤسسة
كليبوترا للطباعة ط ٢ ١٩٨٢ .
- ٩٨- د. أحمد الحوي ، الحياة العربية من الشعر الجاهلي ، مكتبة لهضة مصر ط ٣
١٩٥٩ .
- ٩٩- د. أحمد محمد الحوي ، المرأة في الشعر الجاهلي ، دار لهضة مصر ١٩٨٠ .
- ١٠٠- أحمد الحملاوي ، شذا العرف في فن الصرف ، مكتبة مصطفى الحلبي ،
١٩٥٣ .
- ١٠١- د. أميرة حلمي مطر ، القيم والحضارة ، مكتبة مدهولي ، القاهرة .
- ١٠٢- توفيق الحكيم ، فن الأدب ، المطبعة النموذجية .
- ١٠٣- د. جابر عصفور ، الصورة في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة
للطباعة والنشر ١٩٧٤ .
- ١٠٤- نفسه ، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، دار الثقافة بالقاهرة
١٩٧٨
- ١٠٥- د. جواد علي ، تاريخ العرب قبل الإسلام ، ج ٥ - القسم الديني -
مطبعة المجمع العلمي العراقي ١٩٥٥ .
- ١٠٦- جورجي زيدان ، تاريخ التمدن الإسلامي .

- ١٠٧- د. حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي ، دار المعارف
مصر ١٩٧٠ .
- ١٠٨- د. رجاء عيد ، دراسة في لغة الشعر ، رؤية نقدية ، منشأة المعارف
بالأسكندرية ١٩٧٩ .
- ١٠٩- د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الإنسان ، مكتبة مصر ١٩٩٧ .
- ١١٠- د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحرية ، مكتبة مصر ١٩٧١ .
- ١١١- د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الحياة ، مكتبة مصر ١٩٧١ .
- ١١٢- د. زكريا إبراهيم ، المشكلة الخلقية ، مكتبة مصر ١٩٧٩ .
- ١١٣- د. زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن ، مكتبة مصر ١٩٧٧ .
- ١١٤- د. زكريا إبراهيم ، فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مكتبة مصر ١٩٩٤ .
- ١١٥- د. زكي نجيب محمود ، في فلسفة النقد ، دار الشروق ١٩٨٠ .
- ١١٦- سعد دعبس ، تيارات معاصرة في التراث العربي ج ١ ، الشعر الجاهلي ،
دار الثقافة ١٩٧٨ .
- ١١٧- د. سيد حنفي حسنين ، الشعر الجاهلي ، دراسة نصية ، الهيئة العامة
١٩٧١
- ١١٨- سيد قطب ، النقد الأدبي ، أصوله ومناهجه دار الشروق ، ط ٤ ، ١٩٨٠
- ١١٩- سيد قطب ، في ظلال القرآن ، دار الشروق ط ١٠ ، ١٩٨١ .
- ١٢٠- د. شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه ، دار المعارف بمصر .
- ١٢١- د. شوقي ضيف ، تاريخ الأدب العربي ، العصر الجاهلي ، دار المعارف
مصر ط ٧ ، ١٩٧٧ .

- ١٢٢- د. شوقي ضيف ، في النقد الأدبي ، ط ٣ ، دار المعارف بمصر ١٩٦٢ .
- ١٢٣- د. صلاح عبد الحافظ ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره دار المعارف ١٩٨٢ .
- ١٢٤- صلاح عبد الصبور ، قراءة جديدة لشعرنا القلم ، مطبعة اقرأ - بيروت - لبنان .
- ١٢٥- د. طه حسين ، في الأدب الجاهلي ، دار للمعارف بمصر ط ١١ ، ١٩٧٥ .
- ١٢٦- طه وادي ، شعر ناجي ، الموقف والأداة ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٦ .
- ١٢٧- د. عائشة عبد الرحمن ، قيم جديدة للأدب العربي القلم والمعاصر ، دار المعارف بمصر ١٩٧٠ .
- ١٢٨- د. عباس بيومي عسلان ، المحاء الجاهلي ، صوره وأساليبه الفنية - دار المعارف ١٩٨٢ .
- ١٢٩- عباس محمود العقاد ، المرأة في القرآن - دار تحضة مصر ١٩٨٠ .
- ١٣٠- عباس محمود العقاد ، شاعر الغزل ، دار للمعارف بمصر .
- ١٣١- مراجعات في الأدب والفنون ، مصر ١٩٢٥ .
- ١٣٢- د. عبد الحليم حفيظ ، شعر الصعاليك ، منهجه وخصائصه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩ .
- ١٣٣- د. عبد الحليم محمود ، التفكير الفلسفي في الإسلام ، ط ٣ ، القاهرة ١٩٦٨ .
- ١٣٤- د. عبد الرحمن بدوي ، الزمان الوجودي ، النهضة المصرية ، ط ٢ ١٩٥٥ .

- ١٣٥- د. عبد الرحمن بدوي ، الموت والعبقريّة ، وكالة المطبوعات - الكويت -
دار القلم بيروت .
- ١٣٦- د. عبد الرحمن محمد هبة ، الشباب والشيب في الشعر الجاهلي حتى لمائة
العصر العباسي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - فرع الإسكندرية .
- ١٣٧- عبد الرازق الخشروم ، الغربة في الشعر الجاهلي ، منشورات اتحاد الكتاب
العرب دمشق ١٩٨٢ .
- ١٣٨- عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب - ليبيا
- تونس - ١٩٧٧ .
- ١٣٩- د. عبد المنعم طه بدر ، حول الأديب والواقع ، ط ٢ - دار المعارف -
١٩٨١ .
- ١٤٠- د. عبد المنعم تليمة ، مدخل إلى علم الجمال الأدبي ، دار الثقافة بالقاهرة
- ١٩٧٨ .
- ١٤١- د. عبد المنعم تليمة ، مقدمة في نظرية الأدب ، دار الثقافة - ١٩٧٣ .
- ١٤٢- د. عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية في النقد العربي - دار الفكر العربي
، ١٩٧٤ .
- ١٤٣- د. عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة - بيروت -
١٩٦٣ .
- ١٤٤- د. عز الدين إسماعيل ، روح العصر ، دار الرائد العربي ، بيروت ١٩٧٢ .
- ١٤٥- د. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياها ، وظواهره الفنية
والمعنوية ، دار الفكر العربي ط ٣ ، ١٩٦٦ .

- ١٤٦- د. عز الدين إسماعيل ، الشعر في إطار العصر الثوري ، الدار المصرية للتأليف ١٩٦٦ .
- ١٤٧- د. عز الدين إسماعيل ، في الشعر العباسي ، الرؤية والفن ، دار المعارف ١٩٨٠ .
- ١٤٨- د. عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب للمسرحي المعاصر ، دراسة مقارنة دار الفكر العربي ١٩٨٠ .
- ١٤٩- د. عفت الشرقاوي ، دروس ونصوص في قضايا الأدب الجاهلي ، دار النهضة العربية بيروت - ١٩٧٩ .
- ١٥٠- د. عفت الشرقاوي ، أدب التاريخ عند العرب - مكتبة الشباب - ١٩٧٧
- ١٥١- د. علي البطل ، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري - دراسة في أصولها وتطورها - دار الأندلس - ط٢ ١٩٨١ .
- ١٥٢- د. فؤاد زكريا ، نظرية المعرفة والموقف الطبيعي للإنسان ، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٧٧ .
- ١٥٣- د. لطفي عبد البديع ، التركيب اللغوي للأدب ، ط١ ، مكتبة النهضة المصرية ١٩٧٠ .
- ١٥٤- محمد علي الهاشمي ، عدى بن زيد العبادي الشاعر المبتكر ، دراسة تحليلية لشخصيته وشعره - المكتبة العربية بحلب - ١٩٦٧ .
- ١٥٥- د. محمود رجب ، الاغتراب ، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٦٥ .
- ١٥٦- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، منشورات دار الآداب - بيروت .
- ١٥٧- د. نازلي إسماعيل حسين ، الفن والجمال ، ١٩٨٢ .

١٥٨- د. نبيل راغب ، التفسير العلمي للأدب ، نحو نظرية عربية جديدة ، المركز الثقافي الجامعي ١٩٨٠ .

١٥٩- د. نبيلة إبراهيم ، الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق — مكتبة القاهرة الحديثة

١٦٠- د. نصرت عبد الرحمن ، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث ، مكتبة الأقبى — عمان — ١٩٧٦

١٦١- د. يحيى هويدي ، مقدمة في الفلسفة العامة — دار النهضة العربية — ١٩٧١

١٦٢- د. يوسف خليل ، الشعراء الصعاليك في الشعر الجاهلي — دار المعارف ط٣ ١٩٧٨ .

المراجع الأجنبية المترجمة إلى العربية :

١٦٣- أرسطو ، كتاب أرسطوطاليس في الشعر ، ترجمة د. شكري عياد — دار الكتاب العربي للطباعة والنشر — القاهرة — ١٩٦٧ .

١٦٤- أرنولد هوسر ، فلسفة تاريخ الفن ، ترجمة رمزي عبده جرجس ، مراجعة د. زكي نجيب محمود ، سلسلة الألف كتاب — مصر ١٩٦٨ .

١٦٥- البرزايت درو ، الشعر كيف نفهمه وتتلوقه ، ترجمة محمد إبراهيم الشوش — منشورات مكتبة منيعة — بيروت — ١٩٦١ .

١٦٦- أ. مورية ، جيم دي ، نشأة النظام الاجتماعي وتطوره ، ترجمة الدكتور عبد العزيز بهام ، مراجعة د. محمود قاسم — دار الكرناك بمصر .

١٦٧- أناتولي دريموف وآخرون ، مشكلات علم الجمال الحديث ، قضايا وآفاق
- مجموعة مقالات لبعض علماء الجمال السوفييت - دار الثقافة الجديدة -
١٩٧٩.

١٦٨- برنارد لويس ، العرب في التاريخ ، تعريب ، نبيه أمين فارس ومحمود
يوسف زايد دار العلم للملايين - بيروت - ١٩٥٤ .

١٦٩- بلاشير ، تاريخ الأدب العربي ، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني ، دار الفكر
المعاصر ، بيروت ١٩٩٨ م .

١٧٠- جيروم أوسول نيتز ، النقد الفني ، دراسة جمالية وفلسفية ، مطبعة جامعة
عين شمس ١٩٧٤ .

١٧١- جيمس هنري هريستد ، انتصار الحضارة ، تاريخ الشرق القديم ، نقله إلى
العربية ، د. أحمد فاعري مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٢ .

١٧٢- روستر يفور هاملتون ، الشعر والتأمل ترجمة د. محمد مصطفى بدوي ،
مراجعة د. سهر القلماوي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة
والنشر ١٩٦٣ .

١٧٣- روي كاودين ، الأدب وصناعته ، مجموعة من المقالات لبعض الكتاب
"منشورات" مكتبة منهنة - بيروت - ١٩٦٢ .

١٧٤- ريتشارد ، مبادئ النقد الأدبي ، إفور أرمسترونج ، ترجمة د. مصطفى
بدوي ، مراجعة د. لويس عوض ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة - مطبعة
مصر - ١٩٦٣ .

١٧٥- ريتشارد شاعنت ، الاختراب ، ترجمة كامل يوسف حسين ، المؤسسة
العربية للدراسات والنشر ، ط ١ ، ١٩٨٠ .

١٧٦- رينيه ويلك ، أوسن وارن ، نظرية الأدب ، طبعة المجلس الأعلى للفنون والآداب بدمشق ١٩٧٢ .

١٧٧- سيجموند فرويد ، ما فوق مبدأ اللذة - دار المعارف - ١٩٨٠ .

١٧٨- سيجموند فرويد ، للوجز في التحليل النفسي ، ترجمة سامي محمود علي - عبد السلام القفاش مراجعة ، مصطفى زيوار - دار المعارف - ١٩٨٠ .

١٧٩- سير موريس بورا ، الخيال الرومانسي ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ .

١٨٠- كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي ، نقله إلى العربية ، د. عبد الحلیم النجار - دار المعارف - مصر ط ٤ ، ١٩٧٧ .

١٨١- كولنج وود روين جورج ، مبادئ الفن ، ترجمة د. أحمد حمدي محمود ، مراجعة علي أدهم - الدار المصرية للتأليف والترجمة - ١٩٦٦ .

١٨٢- ماثيو ارتنولد ، مقالات في النقد ، ترجمة علي جمال الدين عزت ، مراجعة د. لويس مرقص - الدار المصرية للتأليف والترجمة - ١٩٦٦ .

١٨٣- هانز ماير هوف ، الزمن في الأدب ، ترجمة د. أسعد رزق ، مراجعة المعوضي الوكيل مؤسسة سجل العرب ١٩٧٢ .

١٨٤- هوتسم وآخرون ، دائرة المعارف الإسلامية ، النسخة العربية ، إعداد وتحرير إبراهيم زكي خورشيد ، أحمد الشنتناوي ، د. عبد الحميد يونس - دار الشعب .

١٨٥- هوراس ، فن الشعر ، ترجمة د. لويس عوض - الهيئة المصرية العامة - ط ٢ ، ١٩٧٠ .

المعاجم اللغوية :

- ١٨٦- لسان العرب - ابن منظور ، تحقيق عبد الله علي الكبير ، ومحمد أحمد حسب الله ، وهاشم محمد الشاذلي ، دار المعارف بمصر ١٩٧٩ .
- ١٨٧- المعجم الكبير - الجزء الأول والثاني . مجمع اللغة العربية - مطبعة دار الكتب .
- ١٨٨- المعجم الوسيط - مجمع اللغة العربية - مطبعة مصر بالقاهرة ١٩٦٢ .

الفهرست

الموضوع	الصفحة
تقديم	٥٠
قسم الشعر	
الباب الأول : الشاعر والمجتمع الجاهلي	٢١
أولاً : الشاعر وقيم الحياة الجاهلية .	٢٢
ثانياً : الحكيم والوصايا .	٥٧
ثالثاً : الزعامات .	٧٠
رابعاً : الفخر .	٧٩
خامساً : المهجاء .	٩٩
سادساً : الحرب .	١٢١
سابعاً : العذل على الكرم .	١٤٨
ثامناً : الثُرية .	١٦٠
تاسعاً : الصعلكة .	١٨١
عاشرأ : الشاعر والمرأة .	١٩٩
حادي عشر : اللهو .	٢٢٩
ثاني عشر : المدح .	٢٤٦

الباب الثاني : الشاعر الجاهلي والزمان ٢٩٩

أولاً : تجربة الشاعر الجاهلي في مواجهة الزمان . ٣٠٠

ثانياً : الرثاء ، ٣٤٩

ثالثاً : تجربة الشيخوخة . ٣٧٩

رابعاً : الوقوف على الأطلال . ٤٠٠

الباب الثالث : الشاعر الجاهلي والطبيعة . ٤١٣

أولاً : الشاعر والعالم الطبيعي . ٤٢٤

ثانياً : الشاعر والطبيعة الصامتة . ٤١٤

ثالثاً : الشاعر وكائنات الطبيعة . ٤٤٦

قسم النشر ٤٧٩

تمهيد : النشر في العصر الجاهلي ٤٨٠

النوع الأول : الأمثال الجاهلية . ٤٨٢

النوع الثاني : الخطب الجاهلية . ٤٩١

النوع الثالث : الوصايا . ٥٠٤

النوع الرابع : مسجع الكهان . ٥١٤

النوع الخامس : الرسائل . ٥١٦

النوع السادس : وصف المرأة . ٥١٩

المصادر والمراجع ٥٢٩

تم بحمد الله

